

# Abitare la Terra *Dwelling on Earth*

rivista di geoarchitettura a magazine of geoarchitecture

PER ■ UNA ■ ARCHITETTURA ■ DELLA ■ RESPONSABILITÀ ■ FOR ■ AN ■ ARCHITECTURE ■ OF ■ RESPONSIBILITY ■

ANNO XVII 2018 TRIMESTRALE  
**45**  
GANGEMI EDITORE  
PUBBLICITÀ

DIRETTA DA / CHIEF EDITOR  
**PAOLO PORTOGHESI**



editoriale / editorial  
Un altro Aldo Rossi  
**Paolo Portoghesi**

DAVID MARIA TUROLDO  
Silvae, plaudite manibus  
**Lucia Galli**

ZAO/STANDARDARCHITECTURE  
L'Hutong, un modello  
sociale ed etico  
**Leone Spita**

GEHRY & GEHRY PARTNERS  
The Pierre Boulez Saal Chamber  
Music Hall in Berlin  
**Petra Bernitsa**

TERESA MOLLER & ASSOCIATED  
Punta Pite Papudo,  
Valparaiso Region, Chile  
**Mario Pisani**

JORGE CRUZ PINTO  
CON CRISTINA MANTAS  
Lisbona: da palazzo residenza  
a *residence de charme*  
**Saverio Carillo**

LOUIS ISADORE KAHN  
Four Freedoms Park in Roosevelt  
Island, New York City  
**Donatella Scatena**

AGENCE TER  
Città paesaggi, Parc de la Zac  
des Docks Saint-Ouen  
**Gianni Celestini**

PAOLO ZERMANI  
Restauro del Castello di Novara  
**Gaetano Fusco**

ORAZIO CARPENZANO  
Il Campo della Pietra d'Italia  
**Antonella Greco**

Architettura e arte  
dei luoghi della memoria  
**Stefania Tuzi**

BBPR  
Il padiglione italiano  
ad Auschwitz  
**Stefania Tuzi**

FRANCESCO CELLINI  
Il progetto come teoria  
**Marco Pietrolucci**

EZIO BRUNO DE FELICE  
Design resiliente  
**Sabina Martusciello**

La realtà virtuale  
per una didattica innovativa  
**Maurizio Abeti**

WORLDWIDE DISTRIBUTION  
WWW.GANGEMIEDITORE.IT

Italia € 15,00  
Estero \$/€ 18,00  
eBook € 10,00



Con il numero 37 la rivista “Abitare la Terra”, a quattordici anni dalla sua nascita, cambia il suo formato, ma non il suo obiettivo: la tutela dell’ambiente e la promozione di una architettura, che abbandonata la tendenza all’esaltazione individualistica delle grandi personalità creative, che ha condizionato la produzione architettonica degli ultimi decenni, torni ad essere una disciplina rigorosa, che ha per obiettivo il miglioramento della vita di tutti gli esseri viventi e per questo non rinuncia a utilizzare i frutti di una esperienza secolare che coinvolge le diverse civiltà umane. Il termine Geo-architettura, che si legge nella testata, è stato coniato da Le Corbusier, nel 1942 per la sua riflessione su *Les trois établissements humains* e allude a una architettura che abbracci tutto ciò che l’uomo ha costruito sulla superficie terrestre. Per noi oggi Geo-architettura vuol dire una architettura umile, che, sia arte senza per questo ammantarsi della superbia del nuovo fine a sé stesso, che si faccia carico della necessità di proteggere l’ambiente, di ridurre i processi di inquinamento, di combattere la disuguaglianza tra i popoli, di ridurre i processi che attraverso i cambiamenti climatici rischiano di distruggere gli equilibri del pianeta e il suo paesaggio. Per fondare la Geo-architettura è necessario a nostro parere: imparare dalla natura e dalla storia, rispettare l’identità dei luoghi, recuperare la “coralità” degli spazi urbani, abbattere gli sprechi di risorse non rinnovabili e di tempo umano, contrapporre a uno sviluppo senza limiti, che presuppone una impossibile “crescita infinita”, una crescita spirituale di cui si avvertono i primi sintomi anche nella architettura.

AbitarelaTerra

Società editrice  
Gangemi Editore S.p.A.  
Via Giulia 142 – 00186 Roma  
www.gangemieditore.it

Direttore responsabile  
Paolo Portoghesi

Caporedattore  
Mario Pisani

Redazione  
Petra Bernitsa, Lucia Galli,  
Francesca Gottardo, Rosaria  
Parente, Leone Spita, Stefania Tuzi  
Via Giulia 142 – 00186 Roma  
abitarelaterra@gangemieditore.it

Corrispondenti estero  
Takeyuki Okubo (Giappone), Ivan  
Cavalcanti (Brasile), Andrea Maliqari  
(Albania), Florian Nepravishta  
(Albania), Yang Xiujing (Cina),  
Mahmut Aydin (Turchia), Saadet  
Guner (Turchia), Beata Makowska  
(Polonia), Jim Cogswell (USA), Pedro  
Antônio Janeiro (Portogallo), Enio  
Laprovitera Da Motta (Brasile),  
Katarina Smatanova (Slovacchia),  
Carol Cofone (USA), David  
Listokin (USA), Ali Abu Ghanimeh  
(Giordania), Joaquín Díaz (Germania),  
Michael Kloos (Germania), Yonca  
Erkan, (Turchia), Xavier Greffe  
(Francia), Rusudan Mirzikashvili  
(Georgia), Maria Dolores Munoz  
(Cile), Elena Shlienkova (Russia),  
Isabel Tort (Spagna)

Comitato scientifico di  
AbitarelaTerra  
Mario Botta, Augusto Romano  
Burelli, Francoise Burkhardt,  
Maurice Culot, Richard England,  
Carmine Gambardella, James  
Wines, Paolo Zermani

The Author of a contribution guarantees that the article issued has not been published previously and that texts offered for publication are in no way an infringement of existing copyright. The Author accepts responsibility for obtaining permissions to reproduce in his/her article materials copyrighted by others. The Author agrees to hold the Journal Editor in Chief and the Publisher free from any claim, action or proceeding occasioned to them in consequence of any breach of the warranties mentioned above. The contributions are provided for free by Authors. The Author, in submitting his/her paper, automatically agrees with the above mentioned rules.

I would like subscribe to Geoarchitettura / Desidero abbonarmi ad Geoarchitettura

4 issues / 4 numeri☐ Italy / Italia € 60,00

4 issues / 4 numeri☐ Outside Italy Ordinary Mail/ Estero \$/£ 84.00

☐ I have paid by international money order on your account / Ho pagato sul vostro conto

IBAN: IT 10 0 02008 05022 000400000805BIC/SWIFT: UNCRITMIB92

☐ Please charge my credit card the due amount / Prego addebitare sulla carta di credito

☐ American Express☐ Visa☐ Diners☐ Mastercard

NAME / NOME	SURNAME / COGNOME
STREET / VIA	TOWN POSTAL CODE / CAP
STATE, REGIONE, PROVINCIA	COUNTRY / CITTÀ
TELEPHONE-FAX / TELEFONO-FAX	E-MAIL
CARD NUMBER / CARTA N.	EXPIRES / SCADENZA
DATE / DATA	SIGNATURE / FIRMA

Fourteen years after *Abitare la Terra* was published for the first time we have decided to change its format, but not its goal: to protect the environment and promote architecture. No longer an architecture that has abandoned its tendency to praise and exalt larger-than-life creative individuals and the architectural works that have influenced recent decades, but an architecture that is once again a meticulous discipline focusing on improving the lives of all living creatures; an architecture that exploits the ‘fruits’ of its centuries-old history and many different civilisations. The term Geo-architecture at the top of the front cover of this issue number was coined by Le Corbusier in 1942 when he wrote *Les trios établissements humains*; the term refers to an architecture that embraces everything man has built on the earth’s surface. For us, Geo-architecture means humble architecture, an architecture that is art without necessarily the arrogance of being an end unto itself; an architecture that assumes the responsibility of protecting the environment, reducing pollution, fighting inequality between peoples, reducing the processes of climate change that may destroy the balance that exists here on earth and its landscapes. We believe that to create Geo-architecture we need to: learn from nature and history; respect the identity of places; reinstate the “choral nature” of urban spaces; drastically reduce the way we waste non-renewable resources and human time; and replace unlimited growth (involving impossible “endless growth”) with spiritual growth, the seeds of which are now beginning to grow in architecture.

Grafica e impaginazione  
Gangemi Editore S.p.A.

Traduzioni  
Sacha Anthony Berardo

Stampa  
Gangemi Editore S.p.A.

Registrazione Trib. Roma  
n. 501 del 19/11/2001

ABBONAMENTO  
PROMOZIONALE  
Italia [8 numeri] – € 120,00  
CON VOLUME OMAGGIO

ABBONAMENTO ORDINARIO  
Italia [4 numeri] – € 60,00  
Gangemi Editore SpA  
Tel. 06. 6872774 – Fax 06. 68806189  
e-mail:  
amministrazione@gangemieditore.it  
Conto corrente postale n.  
15911001  
intestato a Gangemi Editore SpA  
IBAN: IT 71 M 076 0103 2000  
0001 5911 001

Organizzazione distributiva  
NELLE EDICOLE  
IN ITALIA E ALL’ESTERO  
Bright Media Distribution Srl  
e-mail:  
info@brightmediadistribution.it  
Organizzazione distributiva  
IN LIBRERIA  
IN ITALIA E ALL’ESTERO  
Emme Promozione e Messaggerie  
Libri Spa – Milano  
e-mail:  
segreteria@emmepromozione.it  
www.messaggerielibri.it

ISSN 1592-8608

summary

Abitare la Terra

Dwelling on Earth

rivista di geoarchitettura a magazine of geoarchitecture

PER • UNA • ARCHITETTURA • DELLA • RESPONSABILITÀ • FOR • AN • ARCHITECTURE • OF • RESPONSIBILITY

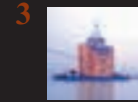
ANNO VII 2018 TRIMESTRALE

DIRETTA DA / CHIEF EDITOR  
PAOLO PORTOGHESI

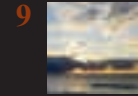
IN COPERTINA / FRONT COVER

Aldo Rossi e il Teatro del Mondo a Venezia / Aldo Rossi  
and the *Teatro del Mondo* in Venice.

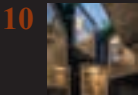
© FOTOGRAFIA DI / © PHOTO BY PAOLO PORTOGHESI



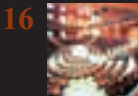
**EDITORIALE / EDITORIAL**  
**PAOLO PORTOGHESI**  
UN ALTRO ALDO ROSSI  
ANOTHER ALDO ROSSI



**LUCIA GALLI**  
**DAVID MARIA TUROLD**  
SILVAE, PLAUDITE MANIBUS



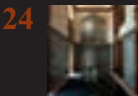
**LEONE SPITA**  
ZAO/STANDARDARCHITECTURE – L’HUTONG, UN MODELLO SOCIALE ED ETICO  
ZAO/STANDARDARCHITECTURE – HUTONGS, A SOCIAL AND ETHICAL MODEL



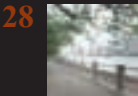
**PETRA BERNITSA**  
GEHRY & GEHRY PARTNERS  
THE “PIERRE BOULEZ SAAL” CHAMBER MUSIC HALL IN BERLIN  
A NEW ALLIANCE WITH HARMONY



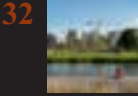
**MARIO PISANI**  
TERESA MOLLER & ASSOCIATED  
PUNTA PITE PAPUDO, VALPARAISO REGION, CHILE



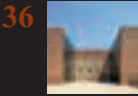
**SAVERIO CARILLO**  
JORGE CRUZ PINTO CON CRISTINA MANTAS  
LISBONA: DA PALAZZO RESIDENZA A *RESIDENCE DE CHARME*  
LISBON: FROM RESIDENTIAL PALACE TO *RESIDENCE DE CHARME*



**DONATELLA SCATENA**  
LOUIS ISADORE KAHN  
FOUR FREEDOMS PARK IN ROOSEVELT ISLAND, NEW YORK CITY



**GIANNI CELESTINI**  
AGENCE TER – LANDSCAPE CITIES, PARC DE LA ZAC DES DOCKS SAINT-OUEN  
AGENCE TER – CITTÀ PAESAGGI, PARC DE LA ZAC DES DOCKS SAINT-OUEN



**GAETANO FUSCO**  
PAOLO ZERMANI: RESTAURO DE CASTELLO DI NOVARA  
PAOLO ZERMANI: RESTORATION OF THE NOVARA CASTLE



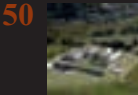
**ANTONELLA GRECO**  
ORAZIO CARPENZANO: IL CAMPO DELLA PIETRA D’ITALIA  
ORAZIO CARPENZANO: THE FEALD OF THE STONE OF ITALY



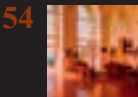
**STEFANIA TUZI**  
ARCHITETTURA E ARTE DEI LUOGHI DELLA MEMORIA  
ARCHITECTURE AND ART OF THE SITES OF MEMORY



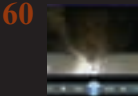
**STEFANIA TUZI**  
BBPR – IL PADIGLIONE ITALIANO AD AUSCHWITZ  
BBPR – ITALIAN PAVILION OF AUSCHWITZ



**MARCO PIETROLUCCI**  
FRANCESCO CELLINI IL PROGETTO COME TEORIA  
FRANCESCO CELLINI DESIGN AS A THEORY



**SABINA MARTUSCIELLO**  
EZIO BRUNO DE FELICE: DESIGN RESILIENTE  
EZIO BRUNO DE FELICE: RESILIENT DESIGN



**MAURIZIO ABETI**  
LA REALTÀ VIRTUALE PER UNA DIDATTICA INNOVATIVA  
THE VIRTUAL REALITY FOR INNOVATIVE TEACHING

Abitare laTerra

si trova in tutte le principali librerie. Per informazioni e richieste potete rivolgervi alle seguenti librerie fiduciarie:

ANCONA LIBRERIA FEITRINEIII | BARI LIBRERIA FEITRINEIII | BENEVENTO LIBRERIA SRL M ASONE | BOLOGNA LIBRERIA FEITRINEIII | BOLZANO M ARDI GRAS | BRESCIA LIBRERIA FEITRINEIII | FERRARA ARCHITECTNICA SNC DI BORSARI & C. • LIBRERIA FEITRINEIII | FIRENZE AIFANI EDITRICE • CU (COOP. LIBRARI UNIVERSITARIA) • CUSL(COOP. UNIV. STUDIO LAVORO) • LIBRERIA FEITRINEIII • LIBRERIA L.E.F. • GENOVA • LIBRERIA FEITRINEIII • LIBRERIA PUNTO DI VISTA | MILANO • LIBRERIA L'ARCHIVOLDO SAS • CUSL(COOP. UNIV. STUDIO LAVORO) • EQUILIBRI DI SCHERINI IVAN • LIBRERIA FEITRINEIII, MANZONI • LIBRERIA FEITRINEIII, BAIRES • LIBRERIA FEITRINEIII SARPI • LIBRERIA FEITRINEIII, DUOMO • LIBRERIA HOEPII • LIBRERIA TRIENNAIE, PALAZZO DELLA TRIENNAIE | MESTRE LIBRERIA FEITRINEIII | NAPOLI LIBRERIA FEITRINEIII • LIBRERIA C.L.E.A.N. • LIBRERIA IL PUNTO, DI BAGNO VERDUCI | PADOVA LIBRERIA FEITRINEIII PAIERMO LIBRERIA DANTE • LIBRERIA FEITRINEIII | PARMA LIBRERIA FEITRINEIII • LIBRERIA FIACCADORI SRL, PESCARA LIBRERIA CAM PUS SNC • A. DI SANZA & C. • LIBRERIA FEITRINEIII • RIGORASSO LIBRI • LIBRERIA DELL'UNIVERSITÀ | PORDENONE LA RIVISTERIA, DI RUSCOLO GIUSEPPE | RAVENNA LIBRERIA FEITRINEIII | REGGIO CALABRIA LIBRERIA ASCHENEZ • P.E.P.O. LIBRI | REGGIO EMILIA LIBRERIA VECCHIA REGGIO SRL | ROMA LIBRERIA DEDAIO • LIBRERIA DEDAIO SRL • LIBRERIA FEITRINEIII, ORIANDO • LIBRERIA FEITRINEIII, BABUINO • LIBRERIA FEITRINEIII, ARGENTINA • LIBRERIA KAPPA DI CAPPABIANCA ANDREA • LIBRERIA KAPPA DI CAPPABIANCA PAOLO • GANGEMI EDITORE | SALERNO LIBRERIA FEITRINEIII | SARONNO S.E. SERVIZI EDITORIALI SRL | SIENA LIBRERIA FEITRINEIII | TORINO • LIBRERIA FEITRINEIII • LIBRERIA CELID | TRENTO LA RIVISTERIA SNC VERONA LA RIVISTERIA • LIBRERIA RINASCITA | VENEZIA LIBRERIA CIUVA • LIBRERIA PATAGONIA | VIGEVANO FERNET SRL



## Un altro Aldo Rossi

## Another Aldo Rossi

La critica dell'architettura ci ha finora consegnato di Aldo Rossi una immagine ambigua: da una parte il predicatore della scientificità dell'architettura che utilizzando della eredità moderna alcune esperienze congeniali, da Loos a Rogers, a Muratori costruisce una prospettiva rigorosa di interpretazione della città basata sul rapporto tipologia-morfologia. A questo primo Rossi, caposcuola della Tendenza, seguirebbe negli anni ottanta un Rossi autobiografico che abbandona l'impegno politico e, come architetto operante, accetta inevitabilmente il compromesso. È la tesi di Manfredo Tafuri, grande storico e grande ideologo, amico di Aldo, ma suo interprete prevenuto e limitante. Anche se lo stesso architetto dichiarerà con molta sincerità in un saggio sul Teatro del Mondo: "Ogni scritto di Tafuri su quanto io faccio costituisce come un'opera parallela che mi irrita e mi affascina perché spesso egli sembra affrontare quell'intransitabile e quell'inquietudine che vedo emergere nella mia opera".

Nel 1977 Tafuri, in una lettera citata da Dal Co, pone a Rossi questo interrogativo: "fino a che punto è lecito esibire tutto ciò, rappresentarlo pubblicamente come l'architettura e la professione impongono?", arrivando alla conclusione che il lavoro di Rossi mette in evidenza il significato consolatorio che finisce per assumere la sua identificazione di progetto e autobiografia. Per Tafuri le sue architetture diventano "oggetti privi di oggettualità, allusivi a significati di cui vengono di colpo svuotati, che si rifiutano al mondo" e finisce per includere il lavoro rossiano nella categoria della "Poesia privata". Rossi risponde ironicamente nel decimo quaderno azzurro. "Bello – Allusivi a un significato di cui vengono di colpo svuotati. Forse sì (...) forse no (...). Comunque vi è sempre una ricerca del significato; forse la vuoi sospendere poco prima, ma allora è debolezza.

Vale per tutti i rapporti / vi è una soglia dove è possibile sospendervi isolandoli nel modo migliore / dopo può essere meglio ma anche catastrofico e noioso".

In "La Sfera e il Labirinto" del 1980 Tafuri insiste con le categorie riduttive: "Presentando una sintassi di segni svuotati, di programmate esclusioni, di rigorose limitazioni, essa (l'architettura di Rossi) rivela l'inflessibilità dell'arbitrio, la falsa dialettica tra libertà e norma che è propria dell'ordine linguistico".

Sempre nelle pagine frustranti di "La sfera e il Labirinto" si parla di "frustrata nostalgia per la struttura della comunicazione", di "sacralità svuotata" come "esperienza dell'immobile e dell'eterno ritorno di emblemi geometrici ridotti a spettri". Il filo d'Arianna con cui Rossi intesse la sua ricerca tipologica, secondo il libro non "rifonda la disciplina", bensì la dissolve". Dalla sua riconosciuta cattedra mondiale di marxista ortodosso, Tafuri conclude con la irrevocabile sentenza di Lukàcs: "Una forma che serve la vita non può darsi".

La amichevole condanna continua nel suo scritto della "Enciclopedia" Einaudi, poi raccolto in un libro: "Inutile affannarsi – scrive – a cercare significati secondi in regioni ad essa precluse. La città – malgrado ogni affermazione in contrario del Nostro – si rivela come semplice pretesto. (...) In tal modo, l'universo rossiano può essere percorso come un labirintico paesaggio, in cui orme ingannevoli – impresse nella memoria dell'artista – confondono il visitatore".

Al termine della lettura del Teatro del Mondo Tafuri afferma: "Lo sguardo, che abbraccia questi universi di segni sempre più configurati come apparizioni inquietanti, non ottiene da essi che indicazioni ermetiche per imboccare sentieri che si avvolgono a spirale nelle profondità dell'intransitabile". La "dolorante volontà di conoscenza" non basta a riscattare le esoteriche alchimie del

Architecture criticism has up until now given a rather ambiguous image of Aldo Rossi. On the one hand, the preacher of the scientificity of architecture who using some congenial experiences from Loos to Rogers, to Muratori builds a rigorous perspective of interpretation of the city based on the typology – morphology relationship. The first, Rossi, head of the Tendenza movement, would follow in the 1980s an autobiographical Rossi who abandoned his political commitment and, as an active architect, inevitably accepted compromise. This is the idea of Manfredo Tafuri, great historian and ideologist, friend of Aldo, but also his prejudiced and limiting interpreter. Even if the architect himself will declare with great sincerity in an essay in the Theatre of the World: "Everything written by Tafuri on how much I do is a parallel work that both irritates and fascinates me because he often seems to deal with that untransitable restlessness that I see emerging in my work".

In 1977, Tafuri – in a letter cited by Dal Cò – asked Rossi this question: "to what extent is it permissible to exhibit all this, to publicly represent it how architecture and profession impose?, concluding that Rossi's work highlights the consolatory meaning that ends up assuming his identification of the project and autobiography." According to Tafuri, his architectures become "objects devoid of objectuality, allusive to meanings of which they are suddenly emptied, that they refuse to the world" and ends up including the Rossiano work in the category of "private poetry". Rossi ironically answered in the tenth blue notebook. "Beautiful – Allusive to a meaning of which they are suddenly emptied. Perhaps yes (...) maybe not (...) However, there is always a search for meaning; maybe you want to suspend it shortly before, but then it's weakness. It applies to all relationships/there is a threshold where it is possible to suspend them isolating them in the best way/after it can be better but also catastrophic and boring".

In 1980, in "La Sfera e il Labirinto" Tafuri insisted with the reductive categories: "By presenting a syntax of empty signs, programmed exclusions, strict limitations, it (Rossi's architecture) reveals the inflexibility of arbitrariness, the false dialectic between freedom and norm which belongs to the linguistic order".

In the frustrating pages of "La sfera e il Labirinto", he continues with "frustrated nostalgia for the structure of communication", "emptying sacredness" as an "experience of the building and the eternal return of geometric emblems reduced to ghosts".

The Arianna's thread with which Rossi weaves his typological research, according to the book does not "re-found the discipline, but rather dissolves it". From his world acknowledged chair of orthodox Marxist, Tafuri concluded with the irrevocable sentence of Lukàcs: "A form that serves life cannot be given".

"The friendly condemnation continues in his writing of the "Encyclopedia" Einaudi, then collected in a book: Needless to scramble – he wrote – to look for second meanings in regions precluded to it. The city – despite any statement to the contrary of Nostro – is revealed as a mere pretext." ...In this way, the Rossiano universe can be travelled along like a labyrinthine landscape, in which deceptive traces – expressed in the artist's memory – confuse the visitor." At the end of the reading of the Theatre of the World, Tafuri stated: "The gaze, which embraces these universes of signs more and more configured as disturbing apparitions, get nothing more from them than hermetic indications to take paths that spiral in the depths of the



“mago” che si ostina “a non guardare nel cannocchiale galileiano”.

Tafuri sembra ignorare, o non riuscire a prevedere, il successo della comunicazione rossiana, il fatto che le sue immagini producono stupore e ammirazione dentro e fuori il recinto dei fans. La critica tafuriana, che indubbiamente coglie acutamente alcuni aspetti della sua architettura, commette l'errore di sottovalutare il segreto risolto mistico, percepito ma non indagato, della architettura rossiana, per il quale lo svuotamento dei segni è anche il mezzo perché essi riconquistino significato a un livello più alto, attraversando la percezione eckhartiana del nulla. Lo svuotamento dei segni è la premessa per il loro riacquistare valore attraverso la riscoperta della condizione infantile che è dentro ognuno di noi e può assumere il valore di un arcano linguaggio comune, dimenticato e abbandonato, ma al quale si può attingere perché è pronto a riemergere nello spazio dell'arte. Rossi di fatto vuole proprio ciò che Lukàcs dichiara inattuabile: “una forma che serve la vita”. Nella sua poetica assegna alla vita sua e degli altri un ruolo centrale e alla architettura assegna il compito di rispettare della vita la “libertà” e di permettere che si svolga nel tempo, misurata da un riferimento che ne esalta, nella sua fissità, la continua imprevedibile mobilità. Senza la rigidità ordinata di uno sfondo, alla vita mancherebbe una misura, come nella musica barocca l'omissione del basso continuo impoverirebbe l'ordine del discorso musicale. In questo senso è facile comprendere come la morte acquisti il valore religioso di ciò che dà un senso alla vita perché ne è la misura.

Per Rossi l'infanzia – passata in parte nel collegio dei padri somaschi all'ombra del S. Carlone – è la ricchezza che rilancia continuamente la volontà di osservazione e di conoscenza e per questo acquista il diritto di avere la sua parte nella operazione creativa.

È il mondo infanzia di cui parla Rilke nelle lettere a Franz Xaver Kappus: “...per un creatore non esiste povertà né luoghi poveri e indifferenti. E se anche foste in un carcere, le cui pareti non lasciassero filtrare alcuno dei rumori del mondo fino ai vostri sensi, non avreste ancora sempre la vostra infanzia, quella ricchezza preziosa, regale, questo tesoro dei ricordi? Tentate di risollevare le sensazioni sommerse di quel vasto passato; la vostra personalità si confermerà, la vostra solitudine si amplierà e diverrà una dimora avvolta in un lume di crepuscolo, oltre cui passa lontano il rumore degli altri”.

Anche Rafael Moneo, uno dei “grandi” dell'architettura contemporanea che ha utilizzato la fertilità dell'insegnamento rossiano, nel suo libro dedicato a otto maestri della contemporaneità, sembra cogliere di fronte all'abbandono dell'impegno teorico una sorta di tradimento.

impassabile”. “The painful desire for knowledge” is not enough to redeem the esoteric alchemy of the “magician” who persists “in not looking into the Galilean telescope”.

Tafuri seemed to ignore or fail to foresee the success of the Rossiano communication, the fact that his images produce amazement and admiration inside and outside the enclosure of his fans.

Tafurian criticism, which undoubtedly captures some aspects of his architecture, makes the mistake of underestimating the secret mystical implication, perceived but not investigated, of the Rossiano architecture for which the emptying of the signs is also the means for them to regain meaning on a higher level, through the Eckartian perception of nothingness. The emptying of the signs is the premise for their regaining value through the rediscovery of the infantile condition that is within each of us and can assume the value of an arcane common language, forgotten and abandoned but to which we can draw from because it is ready to re-emerge in the space of art. Rossi wants exactly what Lukacs declared unattainable: “a form that serves life”. In his poetics, he assigns to his life as well as that of others a central role and to architecture, he assigns the task of respecting of the “freedom” life and allowing it to take place over time, measured by a reference that exalts, in its fixity, the continuous unpredictable mobility. Without the ordered rigidity of a background to life, a measure would be lacking, as in Baroque music, the omission of the *basso continuo* would impoverish the order of musical discourse. In this sense it is easy to understand how death acquires the religious value of what gives meaning to life because it is the measure.

Childhood – according to Rossi – passed in part in the boarding school of the Somaschi fathers in the shadow of S. Carlone – is the richness that continually raises the desire for observation and knowledge and therefore acquires the right to have its share in the creative operation.

It is the childhood world that Rilke speaks of in the letters to Franz Xavier Kappus: ...“for a creator there is neither poverty nor poor and indifferent places. And even if you were in a prison, whose walls did not let any of the world's noises filter to your senses – would you not always have your childhood, that precious, regal wealth, this treasure of memories? Try to revive the submerged sensations of that vast past; your personality will be confirmed, your loneliness will expand and become a dwelling shrouded in a light of twilight, beyond which the noise of others passes away”.

Even Rafael Moneo, one of the “greats” of contemporary architecture who used the fertility of the teaching of Rossi, in his book dedicated to eight masters of modernity, seems to seize



“Paradossalmente Rossi è un maestro della costruzione di oggetti (...). Nell’oggetto riposa l’iconografia, l’immagine senza tutti gli obblighi che l’architettura esige. L’edificio è qualcosa di molto più complesso che si oppone a quel processo di semplificazione al quale Rossi l’aveva sottomesso negli ultimi tempi della sua carriera. L’oggetto invece è disposto a subire quella tirannia, qualcosa cui l’architettura sembra opporsi. Non so quanto Rossi fosse cosciente del profondo cambiamento subito. Lui affermava di essere sempre lo stesso. (...) La volontà di conoscenza, che tanto aveva affascinato le persone della mia generazione, si era trasformata alla fine in espressione dei sentimenti: espressione che, come dicevo, trova rifugio negli oggetti e si oppone, invece, a essere applicata all’architettura”.

Anche Moneo cade nel tranello del funzionalismo e non coglie nelle prime opere i caratteri che attribuisce all’ultimo Rossi. Non sembra rendersi conto che la “volontà di conoscenza” vive nell’opera artistica in mille modi diversi e la “tirannia della forma” e “l’espressione dei sentimenti” imparenta l’opera rossiana con una famiglia di architetture che attraversa i secoli e c’è da sperare non si esaurisca. Parlo del filo rosso che unisce l’opera, di Phiteos, di Michelangelo, di Borromini, di Gaudì, di Tessenow. Ci si può augurare che oggi, in un mondo in cui tutto è rimesso in discussione, il giudizio sulla architettura di Rossi e il suo significato acquisti finalmente la dimensione che gli spetta come testimonianza altissima del tempo in cui viviamo, ma anche del tempo in assoluto perché ci aiuta a rimuovere la visione del moderno e dell’antico come poli opposti e inconciliabili. Una testimonianza alla quale va riconosciuta – perché no? – una virtù consolatoria; nel senso che, mentre individua un futuro per le “distanze invisibili”, invita ad “apprezzare la comunione di valori tra vita e arte” e a combattere ciò che – dentro e fuori dell’architettura – compromette la libertà e l’autenticità della vita. “Ma forse vi è nell’arte, come nel lavoro consueto, qualcosa di consolatorio. Come consolatorio potrebbe essere la citazione o anche tutto e per contrario la stupidità o vanità del creare, e del nuovo. Che poi significa, novità, cambiamento senza sostanza.” (Rossi, Q. 47).

Saggiamente diceva Aristotele che il poeta, nella tragedia, deve ottenere da fatti che destano pietà e terrore una *edoné*, un sollievo, una consolazione appunto. L’arte che disattende questo suo destino nega sé stessa, la sua ragion d’essere e il suo spessore umano.

È nota l’affermazione che più volte ricorre nelle sue testimonianze: “Io sono sempre lo stesso”. L’affermazione è convincente se si riflette sulla sua architettura che lui stesso scinde in due fasi complementari, la prima “dove ero interessato al purismo” e la seconda, “dove entrano in campo le analogie”. Un cambiamento più radicale avviene per quanto riguarda le formulazioni teori-

the abandonment of the theoretical commitment as a sort of betrayal.

“Paradoxically, Rossi is a master of the construction of objects (...) In the object lies the iconography, the image without all the obligations that architecture requires. The building is something of a more complex movement that opposes the process of simplification to which Rossi had subdued it in the last days of his career. The object, on the other hand, is willing to undergo that tyranny, something which architecture seems to oppose. I do not know how much Rossi was aware of the profound change right away. He claimed to always be the same. (...) The desire for knowledge, which had so fascinated the people of my generation, had finally turned into an expression of feelings: an expression that, as I said, finds refuge in objects and opposes, instead, being applied to architecture”.

Even Moneo falls into the trap of functionalism and does not capture in his early works the characteristics he attributes to the last Rossi. He does not seem to realise that the “will of knowledge” lives in the artistic work in a thousand different ways and the tyranny of the form and the expression of the feelings imparts the Rossiano work with a family of architectures that spans the centuries and there is the hope that it does not end. I am speaking of the red thread that unites the work of Phiteos, Michelangelo, Borromini, Gaudì and Tessenow.

It can be hoped that today, in a world where everything is called into question, the judgment on Rossi’s architecture and its meaning finally acquires the dimension that belongs to him as a very high testimony of the time in which we live, but also of absolute time because it helps us to remove the vision of the modern and the ancient as opposed and irreconcilable poles. A testimony to which it must be recognized – why not? – a consolatory virtue. In the sense that while identifying a future for “invisible distances”, it invites us to “appreciate the communion of values between life and art” and to combat what – inside and outside of architecture – compromises the freedom and authenticity of life. “But perhaps there is in art (Q.47) as in the usual work something consoling. As a consolation, it could be the quote or even everything and otherwise the stupidity or the vanity of the creation, and of the new and so on. What does change without substance, novelty, mean?”

Aristotle wisely said that in the tragedy the poet must obtain from an act of piety and terror an *edoné*, a relief, a consolation. The art that disregards this destiny denies itself, its reason for being and its human depth.

The affirmation that recurs numerous times in his testimonies is known: “I am always the same”. The statement is convincing if it reflects on his architecture that he himself splits into two complementary phases, the first “where I was interested in the





che che Rossi propone nei suoi due libri più famosi: “L’architettura della Città” e “L’autobiografia scientifica”. Le due date di pubblicazioni – 1966 e 1981 – appartengono di fatto a momenti storici molto diversi. Nel ‘66 l’Unione Sovietica rappresentava ancora per la cultura europea la culla del comunismo realizzato e la “Rivoluzione di ottobre” era ancora efficace simbolo di un mondo nuovo in gestazione. Rossi era iscritto al P.C.I. dagli anni cinquanta e il suo primo libro rispecchia una grande fiducia in un futuro rivoluzionario al quale la cultura europea poteva dare un contributo essenziale, continuando esperienze di grande spessore di alcuni dei suoi intellettuali più lucidi e conseguenti, da Loos a Mies van der Rohe, a Ernst May, a Tessenow, a Schmidt, a Le Corbusier.

Nel 1981 molta acqua era passata sotto i ponti delle città europee e l’immagine del socialismo “reale” si era appannata: ai tragici fatti di Ungheria era seguita nel 1968 la repressione della primavera di Praga, l’avventura in Polonia del movimento di *Solidarnosc* combattuto da Jaruzelski, e poi salvato da Suslov per evitare le sanzioni economiche americane. Era iniziata e stava per esplodere la crisi politica alla quale Gorbaciov avrebbe proposto come rimedio la *Perestrojka*, la logica dell’ascolto e la *Glasnost*, la trasparenza.

Rossi, all’inizio degli anni ottanta, non rinnega niente del suo passato, ma percepisce una situazione nuova in cui le speranze di costruire in Europa il Mondo Nuovo si stanno spegnendo e reagisce criticamente, non sconfessa la sua architettura, che non si era mai lasciata irretire dalle prospettive ideologiche, ma prende le distanze dalla teoria logico scientifica basata sull’analisi della città, rinuncia progressivamente all’insegnamento e si impegna sempre di più sul terreno dell’architettura. Prende le distanze anche dal suo primo libro anche se lo fa a proposito di una questione speculativa: “Scritto intorno ai trent’anni questo libro mi sembrava definitivo e anche oggi le sue enunciazioni non sono state sufficientemente ampliate. In seguito mi parve chiaro che l’opera doveva essere compresa in motivazioni ancora più complesse soprattutto attraverso le analogie che intersecano ogni nostra azione”. Nel quaderno n. 16 prende le distanze anche dal “purismo” del Gallarate: “Dell’edificio al quartiere Gallarate si è scritto, o lo si è preso a modello anche troppo. Qui io proietto solo lo schema o forma tipologica, dominata dal lungo ballatoio. E poi una casa milanese con “la ringhiera, con il ballatoio con il parapetto di ferro, mi sembra più bella, più aderente allo schema di base. Credo che oggi riproporrei questa casa”. L’“ars analogica” gradualmente si sovrappone alla scelta e si fa strada la citazione come strumento di chiarezza nel processo progettuale. In realtà il primo libro era un potente e fertile strumento didattico: insegnava a leggere la città, con amore filiale, nel suo farsi e indicava un modo per continuarne lo sviluppo per parti e frammenti, tenendo conto della sua genesi, del suo carattere, ma si inquadra anche nella speranza di un rinnovamento sociale che sembrava possibile e anche imminente negli anni sessanta settanta, mentre all’inizio degli anni ottanta, appariva sempre più aleatorio e difficile. A questo punto Rossi, che ha lasciato ai suoi allievi una eredità preziosa capace di dare, ancora oggi, frutti significativi, si riserva un compito diverso, lascia in buone mani lo scettro della teoria e assume il ruolo, che scopre sempre più congeniale, del “muratore che conosce il latino”, o meglio riconosce che la parte di sé più viva, coerente, gioiosa e dolorosa insieme è quella del creatore. Questo il senso della biografia “scientifica” che si disegna sull’esempio del libro di uno scienziato come Max Planck, ma in cui la parola *scientifica* designa non ambizioni di oggettività, ma proprio il contrario, l’autenticità personale di una confessione. Lo spiega molto bene Vera Rossi

purism” and the second, “where the analogies come into play”. A more radical change occurs with regard to the theoretical formulations that Rossi proposes in his two most famous books: “The Architecture of the City” and “The Scientific Autobiography”. The two dates of publications, 1966 and 1981, belong to very different historical moments. In 1966, the Soviet Union still represented the cradle of communism for European culture and the “October Revolution” was an effective symbol of a new world in gestation. Rossi had been a member of the P.C.I. since the 1950s and his first book reflects a great confidence in a revolutionary future to which the European culture could make an essential contribution by continuing experiences of great significance of some of his lucid and consequent intellectuals from Loos to Mies van der Rohe to Ernst May to Tessenow, from Schmidt to Le Corbusier.

In 1981, a lot of water had passed under the bridges of European cities and the image of “real” socialism had become blurred: the tragic facts of Hungary were followed in 1968 by the repression of the spring of Prague, the adventure in Poland of the *Solidarnosc* movement fought by Jaruzelski, and then rescued by Suslov to avoid US economic sanctions. The political crisis had begun and was about to explode, to which Gorbachev would propose *Perestrojka* as a remedy, the logic of listening and *Glasnost*, the transparency.

Rossi in the early 1980s denied nothing of his past, but perceived a new situation in which the hopes of building the New World in Europe were going out and he reacted critically, not disowning his architecture that had never been ensnared by ideological perspectives, but rather distances himself from the logical theory based on the analysis of the city, progressively renouncing teaching while becoming increasingly committed to the field of architecture. He also distances himself from his first book, even if he does so by posing a speculative question: “Written around thirty years, this book seemed definitive to me and even today its statements have not been sufficiently expanded. Later it seemed clear to me that the work had to be understood in even more complex motivations, above all through the analogies that intersect each of our actions.” In notebook n. 16, he also distances himself from the “purism” of the Gallarate. “Of the building in the Gallarate district, it was written, or it was considered too much as a model. Here, I project only the outline or typological form, dominated by the long walkway. And then a Milanese house with “the railing, with the balcony with the iron parapet, it seems more beautiful, more adherent to the basic scheme. I believe that today I will re-propose this house.” “The “analogue ars” gradually overlaps with the choice and the citation becomes clear as an instrument of clarity in the design process.

In reality, the first book was a powerful and fertile educational tool: it taught how to read the city, with filial love, in its making and indicated a way to continue its development by parts and fragments, taking into account its genesis, its nature, but it was also within the hope of a social renewal that seemed possible and even imminent in the Sixties and Seventies, while at the beginning of the Eighties, it seemed more and more haphazard and difficult. At this point Rossi, who left his students with a precious legacy capable of giving even today significant results, reserves a different task, leaves the scepter of theory in good hands and takes on the ever more congenial role of “builder who knows Latin”, or rather recognises that the most alive, coherent, joyful and painful part of himself is that of the creator. This is the meaning of the “scientific” biography that is drawn on the example of the book of a scientist like Max Plank, but in which

1. P. 4. Portale d’ingresso alla Mostra di architettura della Biennale, Venezia, 1980. / P. 4. Venice Biennale Architecture Exhibition entrance portal, 1980.

2. P. 5. Il *Teatro del Mondo* trasportato verso Punta della Dogana, Venezia, 1979. / P. 5. The *Teatro del Mondo* transported to Punta della Dogana, Venice, 1979.

3. P. 7. Scuola media, Broni, 1979-1981, cortile interno. / P. 5. Secondary School, Broni, inner courtyard.

4. P. 7. Scuola media, Broni, 1979-1981, con Gianni Braghieri. / P. 7. Secondary School, Broni, 1979-1981, with Gianni Braghieri.





nella bellissima prefazione della edizione italiana : “Per finire aggiungo che ‘scientifico’ per mio padre, con una certa dose di ironia, si poteva estendere a tutto. Se cucinava, chiamava la sua cucina ‘scientifica’, si doveva mettere in ordine in maniera ‘scientifica’, amava le mie insalate perché diceva, preparate in modo ‘scientifico’. Il termine lo divertiva molto”.

Queste considerazioni nascono da una occasione precisa, la lezione fatta all’interno del teatro Carlo Felice di Genova nello scorso gennaio che mi ha permesso di realizzare quello che Francesco Dal Co aveva scritto nella presentazione della copia anastatica dei “Quaderni azzurri” realizzata dall’Electa nel 1999. “Ricchi di suggestioni e inaffidabili, i quaderni azzurri assomigliano a un canovaccio concepito per una messa in scena; sembra che ognuna delle loro pagine sia stata pensata per venir letta su di un palcoscenico di fronte a un pubblico postumo, in grado di apprezzare la comunione di valori tra vita e arte, che costituisce il cuore del racconto che Rossi ha loro affidato. Quanto di inconfessabile vi si coglie è frutto di sviste dell’autore. Come Rossi peraltro sapeva, da questo punto di vista sono perfettamente analoghi all’architettura che commentano, ponendosi anch’essi, come Tafuri intuisce, aldilà della “soglia” prima della quale il pudore trattiene l’esibizione pubblica dell’*io per me*.”

La mia lezione, frutto di una tranquilla e consolante rilettura dei quaderni, era in effetti piena di citazioni e il pubblico postumo era come me profondamente coinvolto e commosso, per nulla turbato dal sospetto di inaffidabilità, dalla inconfessabilità e dalle sviste.

A questo punto lascio la parola a Romano Guardini, convinto che Aldo avrebbe condiviso la sua interpretazione dell’opera d’arte. “Ciò che si richiede nella comprensione dell’opera d’arte non è un semplice vedere o ascoltare, come per gli oggetti che altrimenti ci circondano, e nemmeno un godere e compiacersi, come in una qualsiasi lieta circostanza. L’opera d’arte apre piuttosto uno spazio in cui l’uomo può entrare, in cui può respirare, muoversi e trattare con le cose e gli uomini, fattisi aperti (...). Siamo diventati attivisti e ne siamo orgogliosi; in verità abbiamo disimparato a metterci in silenzio, a raccoglierci, ad aprirci, a guardare e ad assumere in noi l’essenzialità (...). L’opera d’arte, accordando all’uomo la possibilità di uscire dalla realtà in cui vive e di cui lui stesso è costituito per trasferirsi nella sfera irreal della rappresentazione, gli concede uno dei suoi doni più preziosi che possa conferire, ossia la sua pace”. Anche se “tristemente spettatrice”, come Aldo la definisce nel quaderno n.19, nell’arte sa trovare poi “qualcosa di consolatorio”.

Anche le opere ultime di Rossi sono testimonianza di questa pace raggiunta e meritano di essere indagate a fondo e non messe tra parentesi come si è fatto di recente e in futuro entreranno a buon diritto in una visione unitaria meno influenzata dai fatti contingenti, dalle interpretazioni ideologiche che cercano di racchiudere, inquadrare, diluire un messaggio che invita alla resistenza rispetto a un mondo dominato dagli spettri del consumismo, della crescita infinita e del nuovo fine a se stesso. ■

the *scientific* word designates not ambitions of objectivity but rather the opposite, the personal authenticity of a confession. Vera Rossi explains this very well in the beautiful preface of the Italian edition: “Finally, I add that “scientific” for my father, with a certain dose of irony, could be extended to everything. If he cooked, he called his cooking “scientific”, he had to tidy up “scientifically”, he loved my salads because he said, they were prepared in a “scientific” way. The term amused him a lot.

These considerations come from a precise occasion, the lesson held inside the Carlo Felice theatre in Genoa last January that allowed me to realise what Francesco Dal Cò had written in the presentation of the anastatic copy of the “Quaderni azzurri” produced by Electa in 1999. “Full of suggestions and unreliable, the blue notebooks resemble a canvas conceived for a staging; It seems that each of their pages has been designed to be read on a stage in front of a posthumous public, able to appreciate the communion of values between life and art, which is the heart of the story that Rossi has entrusted. How unconfessable it is perceived as the result of oversights by the author. As Rossi, however, knew from this point of view, they are perfectly analogous to the architecture they comment on, placing themselves, as Tafuri intuited, beyond the “threshold” before which modesty holds back the public performance of the *ego for me*.

My lesson, the result of a quiet and comforting rereading of the notebooks, was in fact full of quotes and the posthumous public was as deeply involved and moved, not at all troubled by the suspicion of unreliability, unavailability and oversights.

At this point, I leave the word to Romano Guardini convinced that Aldo would share his interpretation of the work of art.

“What is required in the understanding of the work of art is that it is not just to see or hear, as for the objects that otherwise surround us, and not even to enjoy and please, as in any happy circumstance. Rather, the work of art opens up a space in which man can enter, in which he can breathe, move and deal with things and people, who are open (...). We have become activists and we are proud of it; in truth we have unlearned to put ourselves in silence, to collect ourselves, to open ourselves, to look at and to assume in us the essentiality (...) The work of art, granting the man the possibility to get out of the reality in which he lives and he himself is set up to move to the unreal sphere of representation and he grants him one of his most precious gifts, that is to be given his peace. “Even if “sadly a spectator” as Aldo defines it in his notebook n. 19 in art he can then find “something consoling”.

Even Rossi’s last works bear witness to this peace achieved and deserve to be thoroughly investigated and not put in brackets as has been done recently and in the future will rightfully come into a unitary vision less influenced by contingent facts, ideological interpretations by those who try to enclose, frame, dilute a message that invites resistance to a world dominated by the specters of consumerism, infinite growth and the new end to itself. ■







# Silvae, plaudite manibus

di David Maria Turollo

in *Le più belle poesie di David Maria Turollo*, a cura di  
Domenico Clapasson, ed. Morcelliana, Brescia 2012, pp. 73-74

Egli è nella nube distesa  
sul solco nero.  
Egli è nel raggio che ferisce  
la nube  
acutissima lama  
tra onda che nasce e onda  
che muore.

Egli è nel cuore della pietra  
e dentro la conchiglia  
del mare.

Egli è la voce del bosco  
al mattino  
e luce che inonda le vigne  
e vento ondeggiante  
sul grano.

Egli è la gloria serale  
nel canto azzurro di allodole  
nelle risa dei bimbi sul prato.

Tutto il giorno in cammino  
a donare

gioia alle cervice alle rondini  
in volo su torrenti e valli.

O selve, battete le mani  
quando lo vedete passare:  
sandali porta di pellegrino  
o come ortolano vestito  
o con sacco di mendicante.

Nel giardino lo attende la notte  
alla porta sempre socchiusa...  
ma non si lascia toccare.

Nessuno degli amori lo sazia.  
Al balcone mi lascia un fiore  
una goccia di sangue

e poi solo nella grande pianura

**Padre David Maria Turollo**

*Coderno di Sedegliano (Udine), 1916 – Milano, 1992*

Religioso dell'Ordine dei Servi di Maria e poeta, nasce in Friuli e a tredici anni entra all'Istituto Missioni di Monte Berico, a Vicenza. Completati gli studi a Venezia, viene ordinato sacerdote nel 1940. Si trasferisce a Milano, frequenta il Corso di filosofia all'Università Cattolica e con l'amico Padre Camillo De Piaz collabora attivamente alla Resistenza antifascista. Laureatosi nel 1946, diviene assistente di Carlo Bo alla cattedra di Letteratura all'Università di Urbino.

Dal 1943 al 1953 predica nel Duomo di Milano, invitato dal Cardinale Schuster. Dà impulso a opere di carità come Nomadelfia, la comunità fondata da Don Zeno Saltini per l'accoglienza degli orfani. Tra il 1948 e il 1952 pubblica due raccolte di liriche "Io non ho mani" (Premio letterario Saint Vincent) e "Gli occhi miei lo vedranno". Nel 1954, allontanato dall'Italia dalle autorità ecclesiastiche, viaggia tra l'Europa e l'America del Nord.

Nel 1955 si stabilisce a Firenze, dove trova una Chiesa in pieno fermento, precorritrice del Concilio Vaticano II e entra in contatto con Gozzini, don Lorenzo Milani, ed altri. Allontanato anche da Firenze viene trasferito nel 1961 in Friuli dove realizza la sceneggiatura del film "Gli ultimi" (1962), tratto dal suo racconto autobiografico "Io non ero fanciullo", in cui documenta le condizioni di povertà e arretratezza dell'ambiente contadino friulano negli anni Trenta.

Nel 1964 si ritira nell'ex-abbazia cluniacense di Sant'Egidio a Fontanella di Sotto il Monte, divenendo fondatore e priore della "Casa di Emmaus", presso cui istituisce il Centro di Studi Ecumenici "Giovanni XXIII", aperto anche a persone atee e di altre fedi. Qualche mese prima della morte riceve dal cardinale Carlo Maria Martini il primo "Premio Giuseppe Lazzati".

L.B.G.

# Silvae, plaudite manibus

Poem by David Maria Turollo,

in *Le più belle poesie di David Maria Turollo*,  
Ed. Domenico Clapasson, ed. Morcelliana, Brescia  
2012, pp. 73-74

He is in the cloud lying on the  
black furrow.  
He is in the beam that hurts the  
cloud  
a very sharp blade  
between the wave that is born and  
the wave that dies.

He is in the heart of the stone  
and inside the sea-shell.

He is the voice of the forest  
in the morning  
and the light that floods  
the vineyards  
and the undulating wind  
on the grain.

He is the evening glory  
in the blue song of larks  
in the laughter of the children on  
the lawn.

All day on the road giving  
joy to the deer to the swallows  
in flight over streams and valleys.

Or wilderness, clap your hands  
when you see him pass by:  
sandals worn by a pilgrim  
or as a gardener dressed  
or with a beggar's bag.

Night awaits him in the garden  
at the door always ajar...  
but he does not let it touch him.

None of the loves satisfy him.  
He leaves me a flower leaves  
on the balcony  
a drop of blood

and then alone  
on the great plain...

**Father David Maria Turollo**

*Coderno di Sedegliano (Udine), 1916 – Milano, 1992*

Religious of the Order of Servants of Mary and poet, he was born in Friuli and at the age of thirteen he entered the Missions Institute of Monte Berico, in Vicenza. After completing his studies in Venice, he was ordained priest in 1940. He moved to Milan, attended the Philosophy Course at the Catholic University and with his friend Father Camillo De Piaz actively collaborated in the antifascist resistance. He graduated in 1946 and became assistant to Carlo Bo at the chair of Literature at the University of Urbino.

From 1943 to 1953 he preached in the Milan Cathedral, invited by Cardinal Schuster. He gives impetus to works of charity such as Nomadelfia, the community founded by Don Zeno Saltini for the reception of the orphans. Between 1948 and 1952 he published two collections of lyric "I have no hands" (Saint Vincent literary prize) and "My eyes will see him". In 1954, removed from Italy by ecclesiastical authorities, he traveled between Europe and North America.

In 1955 he settled in Florence, where he found a Church in full swing, a forerunner of Vatican Council II and came into contact with Gozzini, Don Lorenzo Milani, and others. Also removed from Florence, he was transferred to Friuli in 1961 where he made the screenplay for the film "Gli ultimi" (1962), based on his autobiographical account "I was not a child", which documents the conditions of poverty and backwardness of the Friulian farmer's environment. in the thirties.

In 1964 he retired to the former Cluniac Abbey of Sant'Egidio in Fontanella di Sotto il Monte, becoming the founder and prior of the "Casa di Emmaus", where he established the "John XXIII" Center for Ecumenical Studies, also open to atheistic people. and other faiths. A few months before his death he received the first "Giuseppe Lazzati Award" from Cardinal Carlo Maria Martini.

L.B.G.



# ZAO/STANDARD ARCHITECTURE

## L'Hutong, un modello sociale ed etico Hutongs, a social and ethical model

LETTURA DI REVIEW BY LEONE SPITA

**“Il siheyuan era il nascondiglio del privato, il rifugio dell'individualismo che il nuovo regime doveva espugnare per poter davvero controllare Pechino”.**

Tiziano Terzani, *La porta proibita*, Longanesi, Milano, 1998.

Il concetto di comunità e di etica all'interno della tradizione confuciana è fedelmente riassunto, nelle città cinesi, dalla vivace interazione tra *Hutong* e *Siheyuan*: strutture architettoniche che si avviano all'oblio sullo sfondo del rapido sviluppo verticale – nel senso dei piani delle torri residenziali – e orizzontale – nell'estensione incontrollata dei limiti dell'agglomerato urbano – delle metropoli. In particolare di Pechino.

Gli *Hutong*<sup>1</sup> (letteralmente “strada stretta, vicolo”) sono intricate trame viarie, all'interno delle quali è ancora possibile scorgere dinamiche sociali di condivisione di spazi e di vita quotidiana. L'architettura tradizionale *Siheyuan* (letteralmente “cortile circondato da edifici sui quattro lati”) è una struttura molto compatta, ordinata e simmetrica, nella quale vivono diverse generazioni della stessa famiglia. Rappresenta un modello di abitazione cinese, costituito da un complesso di quattro edifici intorno a una corte centrale. È una forma architettonica che rappresenta la famiglia e in cui si instaura una relazione tra gli individui e il gruppo. *Siheyuan* è una miniaturizzazione della società; è stata per centinaia di anni (essa risale al XIII secolo, all'epoca di Kublai Khan), una città che

protegeva dall'esterno – attraverso un cortile circondato da mura – la vita del nucleo familiare. L'una accanto all'altra, queste case a corte, con al centro un albero, erano allineate lungo le strade e i vicoli, gli *Hutong*. La “Città Proibita” di Pechino può esser considerata un esempio di architettura *Siheyuan* molto complesso e su larga scala.

All'interno di questo contesto, in equilibrio precario tra cancellazione dell'antico, modernità e rispetto delle tracce del passato, si muove il lavoro dello studio cinese ZAO/Standararchitcture e, in particolare, di due progetti a Pechino: *Micro Hutong* e *Co-Living*.

Il **Micro Hutong** a Baitasi<sup>2</sup> realizza un'abitazione sociale di appena 35 mq, entro i limiti dei tradizionali spazi “hutong” di Pechino.

Il risultato è un'operazione che riporta il cortile al centro del suo originario ruolo di generatore del programma, poiché attiva l'edificio e stabilisce una relazione diretta con il contesto urbano. Oltre a migliorare la quantità di aria e luce, il cortile stabilisce una relazione diretta tra lo spazio abitativo all'interno dei volumi e un vestibolo urbano nella parte anteriore dell'edificio. Questo “salotto urbano”, flessibile, funge da zona di transizione o *in between*

**“The *siheyuan* was the sanctuary of the private sphere, a shelter of individualism the new regime had to conquer in order to really control Beijing”.**

Tiziano Terzani, *La porta proibita*, Longanesi, Milano, 1998.

In Chinese cities, the concept of community and ethics in the Confucian tradition is faithfully embodied by the lively interaction between *Hutong* and *Siheyuan* – architectural structures that are now disappearing in Beijing, swallowed by the mercilessly fast-paced vertical development of multi-storied residential towers and the horizontal, uncontrolled sprawl of urban conurbation.

*Hutongs*<sup>1</sup> (literally “narrow streets, alleys”) are intricate road grids within which the social dynamics of space-sharing and daily life still survive. The traditional architecture of *Siheyuans* (literally “courtyards surrounded by buildings on four sides”) is a highly compact, ordered and symmetrical structure where several generations of the same family used to live. This model of Chinese housing comprises a complex of four buildings arranged around a central courtyard – an architectural layout that represents the family and nurtures relationships between individuals and the group.

The *Siheyuan* is a miniaturization of society – for hundreds of years (its creation dates back to the 13<sup>th</sup> century, under Kublai Khan), it was a city that shielded the life of the household from external influences by means of a walled courtyard. Placed side by side, these

courtyard houses with a tree at the center formed alignments along roads and alleys called *Hutongs*. Beijing's “Forbidden City” itself may be considered as an example of very complex and large-scale *Siheyuan* architecture.

With two projects in Beijing – *Micro Hutong* and *Co-Living*, the Chinese practice ZAO/Standararchitcture has chosen to work precisely within this context precariously balanced between a rapidly disappearing old model, modernity and respect for past traces.

The **Micro Hutong** in Baitasi<sup>2</sup> creates a tiny 35-sqm social housing unit within the boundaries of the traditional “Hutong” spaces in Beijing.

The result is a plan that revives the courtyard's original role as a program generator that activates the building and establishes a direct relationship with the urban context. Besides improving the provision of air and light, the courtyard establishes a direct relationship between the living space in the volumes and an urban vestibule placed at the forefront of the building. This flexible “urban parlor” becomes a transition area, an *in between space* that separates the road from the living unit's private spaces, and a semi-public space that is available for use by both residents and community.



space, tra la strada e gli ambienti privati dell'abitazione. È uno spazio semi-pubblico che può esser utilizzato sia dagli abitanti della casa che dalla comunità.

Il corpo principale del progetto è stato realizzato in situ, con cemento mescolato a inchiostro, e comprende mini spazi abitativi con una corte comune. Un'area pubblica con due alberi collocati di fronte a cinque stanze che aggettano verso lo spazio concluso. L'inchiostro mescolato al cemento appare quasi un vezzo dello studio di architettura: simbolicamente l'uso dell'inchiostro (con il quale si scrive) rappresenta la trasmis-

pavimento radiante in ogni ambiente. Le facciate dei cinque volumi sono drammaticamente incorniciate da vetrate a tutt'altezza. I lucernari apribili garantiscono alle stanze una buona ventilazione naturale. Il progetto mutua la scala intima dell'Hutong tradizionale, rivitalizzando il suo ruolo di condensatore sociale e cercando di migliorarne le qualità spaziali-distributive.

**Co-Living Courtyard**, anch'essa situata nella zona storica di Baitasi, esplora ulteriormente la possibilità di un rinnovamento sostenibile del tessuto storico nella città vecchia di Pechino, già

The project's main section, built on site with a mix of concrete and ink, includes micro living spaces with a shared courtyard. A public area with two trees standing in front of five rooms that extend towards the closed space. The mix of concrete and ink is almost a signature touch for the architecture firm that uses ink (a tool for writing) as a symbol for the transmission of knowledge. The plan also aims at improving the quality of life within the Hutong, which is typically underequipped in terms of comfort – there is no heating or air-conditioning, toilets are shared and often insufficient. The Micro Hutong

prove its features in terms of space and distribution.

The **Co-Living Courtyard**, also located in the Baitasi historical area, further explores the opportunity for sustainable renewal in the historical fabric of Beijing's old city similarly addressed by the previous project. This project also aims at developing the coexistence of public and private spheres in the traditional structure of the courtyard while addressing its typically insufficient provision of services. In this repeatedly partitioned space saturated by the construction of additional facilities, the project chose to preserve such



sione del sapere. Il progetto si pone anche l'obiettivo di migliorare la qualità della vita all'interno dell'Hutong, che tradizionalmente è carente di comfort: assenza di riscaldamento o condizionamento dell'aria, servizi igienici in comune e spesso insufficienti. Il Mirco Hutong è dotato di un sistema centralizzato di trattamento dell'aria e di un

affrontato nell'altro esperimento appena descritto. Anche in questo intervento si cerca di far coesistere la sfera pubblica e quella privata nella struttura tradizionale del cortile e di soddisfare la strutturale carenza di servizi. Lo spazio era stato in più fasi parcellizzato e saturato da diverse superfetazioni. Il progetto invece di negare tali

is equipped with a centralized system for air treatment and floor heating in every room. Floor to ceiling windows dramatically frame the five volumes' elevations, while hinged roof lights provide satisfying natural ventilation. The project embraces the traditional Hutong's intimate scale, and revitalizes its role as social capacitor all while trying to im-

structures and work with them rather than erasing such pre-existing conditions resulting from the need to add service spaces to the living units. The plan redesigned the 150-sqm parcel previously divided without a coherent plan by creating three co-existing environments with three variously sized courtyards shared by two different properties. A





preesistenze, frutto della necessità di aggiungere spazi di servizio all'abitare, ha inteso mantenere tali strutture e lavorare con esse.

Il lotto di 150 mq, suddiviso in precedenza senza uno schema coerente, è stato quindi riprogettato realizzando tre ambienti *co-existing* con tre corti di varie misure, condivise da due diverse proprietà. Lo spazio più piccolo, di appena 8 mq, occupa solo una campata (in genere la corte si estende con un ritmo di tre campate che misurano 3-5-3 metri circa) e contiene i servizi primari per la vita quotidiana di un singolo o di una coppia. Il volume più ampio, che si affaccia sulla corte rettangolare, è uno spazio continuo; la struttura lignea originaria non è stata smontata e ricostruita con elementi nuovi, come d'abitudine: l'intervento è stato leggero e si è voluto sostituire solo l'orditura secondaria. All'interno trova posto

un volume compatto di 4/ 5 mq, in cui sono stati inseriti cucina, lavanderia, bagno e ripostiglio. Il blocco servizi è progettato come un prodotto industriale facilmente replicabile: se collocato in gran numero nella città vecchia esso potrebbe fortemente migliorare la qualità della vita tra i residenti degli Hutong.

Abbandono e degrado lasciano il passo alla vita comunitaria vitale e complessa degli Hutong, dove la soglia tra pubblico e privato impallidisce e il sistema di strade e corti determina un flusso continuo di bambini e anziani, e merci e odori, che popolano questi villaggi urbani.

La Cina è un paese che confonde il vecchio con il nuovo, sempre più insicuro delle sue nobili radici culturali. Ma il passato, si sa, è un'indispensabile guida per chi voglia visitare il presente o immaginarsi il futuro.

Pechino è una città mutilata

smaller 8-sqm space that only occupies one bay (of the three that usually articulate the courtyard, measuring about 3-5-3 meters) accommodates the primary facilities for the daily life of an individual or a couple. The larger volume fronting onto the rectangular courtyard is a continuous space. Rather than dismantling the original wooden structure and rebuilding it with new elements as usual, the restoration opted for a light approach that only replaced the secondary frame. Its interior accommodates a compact 4.5-sqm volume that includes kitchen, laundry, bathroom and closet. Designed as an easily repeatable industrial product, the service block may be implemented as a large-scale experiment in the old city in order to dramatically improve the quality of life of Hutong residents.

Abandonment and deterioration are replaced by a newly

vital and complex community life in the Hutongs where the boundary between public and private becomes porous and the system of roads and courtyards create a continuous flow of children and old people, goods and smells as the typical feature of these urban villages.

China, a country that blurs old and new, is increasingly unsure of its noble cultural roots. As we all know, the past is an essential guide for living the present or imagining the future.

Beijing was literally mutilated by Maoist urban planning ambitions that partitioned the Hutongs, among other things<sup>3</sup>. More recently, it suffered further assaults from the ruthless requirements of modernity (and equally strong economic interests) imported from the West that resulted in the rabid destruction of these "urban parts".

As a result, thousands of residents were relocated in resi-



dalle ambizioni urbanistiche maoiste, che hanno tra le altre cose parcellizzato gli Hutong<sup>3</sup>; è stata in seguito ferita dalle imperiose esigenze di una forma di modernità (e urgenti interessi economici) importata dall'occidente che ha condotto alla rabbiosa distruzione di questi “brani di città”.

Con la conseguenza che migliaia di abitanti sono stati spostati nelle torri residenziali costruite anche a 40 km dal centro, dove alla chiassosa vita da strada dell'Hutong si sostituisce la muta alienazione delle unità abitative. È la bidonville nel grattacielo: in cui il vicolo si estende in verticale, su più piani. Oggi che la trasfigurazione del paesaggio urbano ha comportato una significativa rivoluzione sociale, incentrata sulla crescente predominanza di paradigmi occidentali (come



dential towers built as far as 40 km away from the urban center where the Hutong's lively street life was replaced by the dumb alienation of anonymous living units. In these shantytowns similarly relocated within skyscrapers, the alley extends upwards in multiple stories. With the current transfiguration of the urban landscape and the dramatic social revolution it triggered based on the increasing domination of Western paradigms (such as individualism and the notion of private space), it is even more important to explore and enhance the symbols of a forgotten and hidden China, as well as to develop the potential of their preservation.

Following the fast partitioning of the Hutongs – that all but saturated courtyards and streets<sup>4</sup> – and their uncon-







l'individualismo e l'idea di spazio privato) diventa di primaria importanza indagare e valorizzare i simboli di quella Cina dimenticata e nascosta e riflettere sulle potenzialità della loro preservazione.

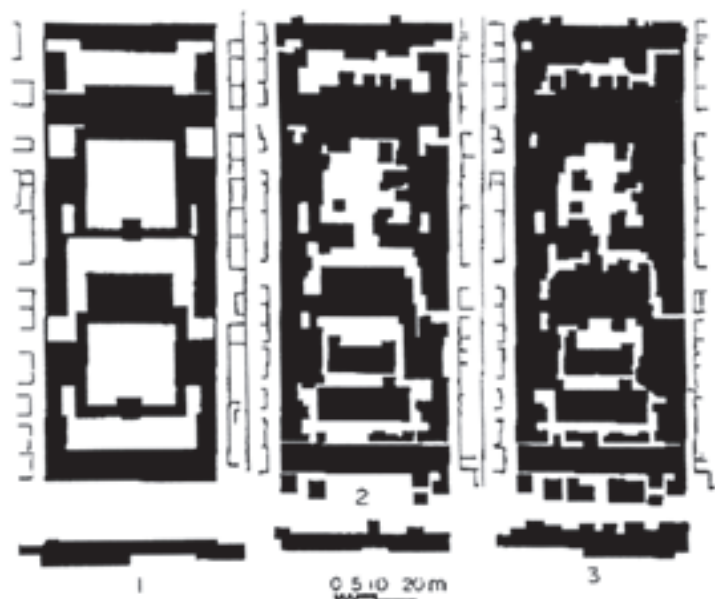
Dopo la rapida parcellizzazione degli Hutong – fino alla quasi totale saturazione delle corti e delle strade<sup>4</sup> – e la loro incontrollata distruzione negli anni '90, all'inizio del 2000 la Municipalità di Pechino ha scelto 25 aree da conservare come luoghi di interesse storico che rappresentano il 17% della superficie totale della città antica: 14 sono collocate all'interno dell'antica città imperiale, 7 sono fuori dalla città imperiale ma all'interno della cinta muraria interna, infine le ultime 4 sono collocate fuori le mura.

*(14 areas are located within the old imperial city; 7 areas are scattered outside the imperial city but within the Outer City Wall; 4 areas are located in the outer city).*

Il "Piano di conservazione della città storica di Pechino" (*The "Conservation Plan for the Historic City of Beijing"*), approvato nel febbraio 2002, prevede: "La conservazione dei distretti dei siti storici riguarda le strade, i complessi architettonici, piccole città e villaggi con caratteri tradizionali e caratteristiche, nazionali o locali, di un determinato periodo storico. Essi costituiscono una parte

importante della città consolidata. Gli edifici fatiscenti nei distretti sotto tutela possono ottenere il permesso di essere gradualmente ristrutturati e riparati in conformità con i requisiti del piano di conservazione. Anche l'ammodernamento infrastrutturale urbano dovrà essere costantemente sostenuto [...] Il "Piano per i 25 distretti da conservare dei siti storici nella città antica di Pechino" sottolinea che la conservazione e il rinnovamento devono essere effettuati con le "corti" come modulo di base. Il rinnovo e la riparazione di edifici fatiscenti non possono essere intrapresi a scapito del danneggiamento della struttura originale delle corti e del tessuto urbano degli Hutong"<sup>5</sup>.

*(Conservation districts of historic sites refer to the streets, architectural complex, small towns and villages with traditional features and national or local characteristics of a certain historical period. They are an important part of historic city. The ramshackle buildings in the conservation districts can be allowed to be renovated and repaired gradually in compliance with the requirements of the conservation plan. The modernization of the urban infrastructures should also be improved constantly [...] The "Plan for the 25 Conservation Districts of Historic Sites in the Old*



1. Early 1950s: floor space 2440.5m  
A courtyard complex

2. Late 1970s: floor space 3196.5m  
131% of that in early 1950s  
A multi-household compound

3. The compound in 1987: floor space 3786.5m  
155% of that in early 1950s  
A courtyardless compound

trolled demolition during the 1990s, in early 2000 the Municipality of Beijing selected 25 areas for preservation as sites of historical interest that make up for 17% of the old city's total surface. Fourteen areas are located within the old imperial city, seven are scattered outside the imperial city but within the Outer City Wall, and four are located in the outer city.

The "Conservation Plan for the Historic City of Beijing", adopted in February 2002, established "Conservation districts of historic sites that refer to

*the streets, architectural complexes, small towns and villages with traditional features and national or local characteristics of a certain historical period. They are an important part of the historic city. The ramshackle buildings in the conservation districts can be renovated and gradually repaired in compliance with the requirements of the conservation plan. The modernization of the urban infrastructures should also be improved constantly [...] The 'Plan for the 25 Conservation Districts of Historic Sites in the Old*



*City of Beijing*” stresses that conservation and renovation must be done with “courtyards” as basic modules. Renovation and repair of unsafe buildings cannot be undertaken at the expense of damaging the original layout of courtyards and urban fabric of Hutongs).

Le linee guida proposte dal Piano tradiscono una certa ambiguità, trattando di indicazioni molto sommarie che lasciano spazio a svariate interpretazioni.

Se è vero che nella capitale cinese si moltiplicano le iniziative per far rivivere i quartieri storici dalle tipiche case basse a corte e che “conservare, valorizzare, vincolare” sono le parole chiave per avvicinarsi ai pochi Hutong sopravvissuti, le modalità di intervento sono ancora ben lontane da una continuità metodologica tale da offrire al restauro il medesimo campo di congruità e compatibilità al di là delle variabili configurazioni storico formali ed esecutive dei singoli manufatti.

Le distruzioni che ciclicamente hanno investito la Cina non permettono la stesura di un “testo” da parte di chi ha già percorso quella strada, che possa fare compagnia al progettista cinese e servirgli da termine di paragone. Come misura di quel che vede.

I due interessanti interventi di ZAO/Standardarchitecture non hanno l’ambizione di risolvere l’antitesi tra conservazione e progettazione architettonica, che caratterizza la riflessione moderna sulla metodologia del restauro. Non si fondano sul rispetto e la conservazione dei materiali costitutivi, sulle limitate possibilità di integrazioni stilistiche, sull’aspetto semantico, né tantomeno sulla sicura reversibilità degli interventi.

Essi privilegiano ora l’aspetto funzionale -abitare le “stanze” interne o esterne, private o semipubbliche, garantendo un elevato comfort anche in uno spazio ridottissimo-, ora l’aspetto puramente e solamente estetico –producendo ammiccanti e moderne volumetrie e facendo dialogare la pietra calcarea grigia (o arenaria verde) con il cemento armato,

espressione di un chiaro linguaggio brutalista.

Da centinaia di anni gli Hutong rappresentano le vene della capitale, i luoghi di vita della gente comune e un palcoscenico indimenticabile per lo sviluppo storico e culturale delle città cinesi. È la vita negli Hutong, sempre in bilico tra il muro e la strada. ■

<sup>1</sup> I caratteri “Hutong”, il cui significato è vicolo, sono la traduzione cinese della pronuncia della parola in lingua mongola, risalente al 1267, anno di costruzione del Khanbaliq, capitale della dinastia Yuan. Sviluppatisi nel XIII secolo la loro costruzione non si è mai arrestata e negli anni 40’ del Novecento, nella capitale se ne contavano oltre 3200.

<sup>2</sup> A Baitasi si sono cimentati recentemente giovani architetti come Dong Gong, Xu TianTian e Hua Li, con progetti di restauro di abitazioni e interventi volti alla rivitalizzazione di strade e di slarghi in cui sono stati coinvolti anche gli abitanti. Il coordinamento è di Beatrice Leanza, direttrice creativa del programma “Baitasi Remade”.

<sup>3</sup> Le case a corte erano in origine pensate per un solo gruppo familiare in cui coabitavano più generazioni. Dagli anni ’50 del secolo scorso all’interno delle corti sono state inserite più famiglie e questo ha portato alla costruzione di superfamiglie, a un aumento di quei servizi (le cucine ad esempio) necessari alla vita quotidiana di famiglie che non avevano alcun rapporto tra loro e alla necessità di proteggere la privacy con muri, recinzioni che hanno spezzettato e negato l’unità formale della corte originaria. Si è cominciato così a parcellizzare l’Hutong: da una strada di 9 m si è arrivati in poco tempo al vicolo.

<sup>4</sup> Nelle piccole corti pensate in origine per un’unica famiglia allargata oggi vivono in media sei nuclei con il conseguente sovraffollamento e condizioni igieniche precarie. Da quando la municipalità ha approvato piani di tutela del patrimonio storico sono iniziati studi, progetti di ricerca e idee su come migliorare la vivibilità di questi quartieri senza snaturarli e arginando il fenomeno della gentrificazione.

<sup>5</sup> *Conservation plan for the Historic City of Beijing and Imperial City of Beijing*, Beijing Municipal City Planning Commission (a cura di); China Architecture & Building Press, Beijing, 2004, pp. 11-13.

*City of Beijing*’ stresses that conservation and renovation must be based on ‘courtyards’ as basic modules. Renovation and repair of unsafe buildings cannot be undertaken at the expense of damaging the original layout of courtyards and urban fabric of Hutongs)”<sup>5</sup>.

The guidelines established by the Conservation Plan betray a certain ambiguity due to their sketchy indications that leave room for varying interpretations.

While several initiatives currently implemented in the Chinese capital aim at renewing the historical districts with their traditional low courtyard housing in order to “preserve, enhance, and protect” the few Hutongs still standing, they fail to provide a methodological coherence that would guarantee an equally coherent and compatible restoration all while respecting each building’s specific historical configuration in terms of form and construction.

The destructions that cyclically affected China complicate the development of a “text” that may support the Chinese designers involved in such effort and provide a frame of reference as a measure of what they see.

ZAO/Standardarchitecture’s two promising projects do not have the ambition to solve the conflict between preservation and architectural design that currently complicates the modern discussion about restoration methodology. They are not based on the respect and preservation of original materials, on a limited possi-

bility of stylistic integrations, on the semantic aspect, and even less on the certain reversibility of the interventions.

They favor either the functional aspect – living the interior or outdoor, private or semi-public “rooms” by providing satisfying comfort even in an extremely narrow space – or the purely and merely aesthetic aspect – by creating seducing and modern volumes that establish a dialogue between grey limestone (or green sandstone) and reinforced concrete as the expression of a manifestly brutalist language.

For hundreds of years, the Hutongs have been the veins of the capital, the places of life for common people and an unforgettable stage for the historical and cultural development of Chinese cities. This is life in the Hutongs, always hovering between walls and street. ■

Translation by  
the Author

<sup>1</sup> The Chinese word “Hutong” – or alley – translates the pronunciation of a Mongol word created in 1267, the year of construction of Khanbaliq, the capital of the Yuan dynasty. Since their development in the 13<sup>th</sup> century, the construction of Hutongs uninterruptedly continued until the twentieth century. In the 1940s, Beijing had over 3,200 Hutongs.

<sup>2</sup> Recently, young architects like Dong Gong, Xu TianTian and Hua Li worked in Baitasi where they developed plans for the restoration of housing and revitalization of roads and urban spaces with the additional involvement of local residents. Beatrice Leanza, creative director of the “Baitasi Remade” program, coordinated this effort.

<sup>3</sup> The courtyard houses were originally conceived to accommodate one household with several generations coexisting in the same unit. Since the 1950s, multiple families were introduced in each courtyard, with the result that additional facilities and services (such as kitchens) were built in order to support the daily lives of unrelated families. Hence the need to create walls and enclosures in order to protect the privacy of each family, which fragmented and destroyed the original courtyards’ formal coherence. That led to the partitioning of Hutongs that transformed 9-m wide roads into narrow alleys.

<sup>4</sup> The small courtyards originally occupied by one extended family now accommodate an average of six households with an unavoidable overcrowding and less than ideal sanitary conditions. Since the Municipality adopted the plans for the preservation of historical heritage, a process has begun to develop studies, research projects and ideas about how to improve life conditions of these districts without altering them and curb the phenomenon of gentrification.

<sup>5</sup> *Conservation plan for the Historic City of Beijing and Imperial City of Beijing*, Beijing Municipal City Planning Commission (edited by); China Architecture & Building Press, Beijing, 2004, pp. 11-13.

1-4. P. 11-12. Micro Hutong: vedute della corte che si riappropria del suo ruolo originario di generatore del programma. / P. 10-12. Micro Hutong: views of the courtyard that revives its original role as a program generator.

5-6. P. 13. Co-Living: l’ambiente più ampio dell’abitazione, che affaccia sulla corte rettangolare, è uno spazio continuo. / P. 13. Co-Living: the larger volume fronting onto the rectangular courtyard is a continuous space.

7-8. P. 14. All’interno trova posto un volume compatto di solo 4,5 mq, in cui sono stati inseriti cucina, lavanderia, bagno e ripostiglio. / P. 14. The interior accommodates a compact 4.5-sqm volume that includes kitchen, laundry, bathroom and closet.

9. P. 14. 1950-1987: la parcellizzazione

degli Hutong fino alla quasi totale saturazione delle corti e delle strade. / P. 14. 1950-1987: the partitioning of the Hutongs that all but saturated courtyards and streets.

© 1, 3: Foto di / Photo by Wu Qingshan.

© 2, 4, 5, 6, 7, 8: Foto di / Photo by Wang Ziling.

#### Project Data

**Firm:** ZAO/standardarchitecture

**Location:** No. 53 Yang Mei Zhu Xiejie, Xicheng District, Beijing, China

**Architect:** Zhang Ke

**Design Team:** Zhang Mingming, Huang Tanyu, Ao Ikegami

**Floor Area:** 35 sqm

**Start/Completion:** 2013/2016





# Gehry & Gehry Partners

## The PIERRE BOULEZ SAAL

### Chamber Music Hall in Berlin

#### a new alliance with harmony

LETTURA DI **REVIEW BY** PETRA BERNITSA

“Se il mondo deve contenere spazio pubblico, questo non va realizzato per una sola generazione, né progettato per chi vive oggi; deve trascendere l’intervallo di esistenza dell’uomo mortale; senza questo trascendere entro un’immortalità potenziale e terrena, nessuna politica è a rigore possibile, nessun mondo della comunità, e nessun regno pubblico, umano”.

Hannah Arendt, *The Human Condition*, 1958

“Come ridare un senso alla parola “Umanismo”? Che cosa non fare? Che cosa lasciar stare?”

A Berlino musica, arti visive e architettura, ascolto del luogo e responsabilità per le future generazioni, vanno di pari passo con qualcosa di sacro, qualcosa di inviolabile, che poggia su un paradosso: la necessità di recuperare dall’orrore il rispetto perduto per tutelare l’“integrità dell’uomo”. Rispetto per ciò che l’uomo era ed è, per preservarlo da quello che potrebbe diventare. (Hans Jonas 1979). In questo senso Berlino è una città aperta al mondo, dalle atmosfere ambivalenti e contraddittorie, ben narrate da Walter Benjamin e da Wim Wenders. E sul fiume Sprea è anche città della bellezza, dove troviamo tracce dell’architettura di Karl Friedrich Schinkel e l’architettura di Aldo Rossi che ricuce, nei pressi della Friedrichstrasse, dove era il Checkpoint Charlie, l’identità violata della striscia della morte (Todesstreifen) del muro di Berlino.

Nello stesso contesto, nel quartiere Mitte, a Französische Strasse, Frank Owen Gehry progetta un’architettura musicale, una sala da concerto, a misura d’uomo, la “Pierre Boulez Saal” che è anche destino, perché si connette con il divenire storico della cultura della città e ne è parte (*moira*). Sorge all’interno di un edificio preesistente, neoclassico parzialmente ricostruito negli anni cinquanta, che ospitava i magazzini scenografici dell’Opera di Stato (*Staatsoper*) della D.D.R. e stabilisce un colloquio stringente con l’ambiente, fatto di contraddizioni e speranze per una nuova architettura musicale volta alla pace. “Pierre Boulez Saal”, tra l’altro, è la sede del progetto del musicista ebreo argentino Daniel Barenboim e dell’intellettuale palestinese Edward Said: la “Barenboim Said Akademie”, che accoglie gli studenti provenienti dal medio oriente, e la *West Eastern Divan Orchestra*, l’orchestra fondata nel 1999 dagli stessi, che ha lo

“If the world is to contain a public space, it cannot be erected for one generation and planned for the living only; it must transcend the life-span of mortal men. Without this transcendence into a potential earthly immortality, no politics, strictly speaking, no common world and no public realm, is possible”.

Hannah Arendt, *The Human Condition*, 1958

How to restore meaning for the world “Humanism”? What should not be done? What should be left alone?

In Berlin, music, visual arts and architecture, sense of place and responsibility for the future generations go hand in hand with something that is sacred, inviolable, something that relies on a paradox – the need to retrieve lost respect from horror in order to protect the “integrity of mankind”. Respect for what mankind used to be and is, to protect it from what it might become (Hans Jonas 1979). In this sense, Berlin is an open city that embraces the world with the ambivalent and contradictory atmospheres so beautifully narrated by Walter Benjamin and Wim Wenders. And on the Spree river it is also a city of beauty where we find traces of the architecture of Karl Friedrich Schinkel and the architecture of Aldo Rossi that, close to the former Checkpoint Charlie near the Friedrichstrasse, restores the violated identity of the Berlin Wall’s

death strip (Todesstreifen). In this same context of the Mitte district, in the Französische Strasse, Frank Owen Gehry designed a musical architecture, the “Pierre Boulez Saal”, a human-size concert hall that is also a destiny because it connects with the historical development of city culture and is part of it (*moira*). Located within a preexisting Neoclassical building partially rebuilt in the 1950s as a warehouse for the DDR State Opera’s (*Staatsoper*) scene sets, the concert hall establishes a close dialogue with a context made of contradictions and hopes for a new musical architecture striving for peace. The “Pierre Boulez Saal” also houses the “Barenboim Said Akademie”, created by the Argentine-Israeli musician Daniel Barenboim and the Palestinian intellectual Edward Said to support students from the Middle East, and the *West Eastern Divan Orchestra*, established by Barenboim and Said in 1999 to facilitate dialogue, education and brother-



scopo di favorire il dialogo, l'educazione e la fratellanza tra musicisti provenienti dai due fronti in conflitto: quello arabo insieme a quello israeliano. Barenboim coinvolge Gehry nella sua idea di creare "un luogo per la musica per orecchio pensante", scartando la soluzione "ovvia e funzionale", quella basata sul semplice piano rettilineo con un palco e sedie mobili, optando per l'insolito, per l'inconsueto, "l'ispirato", qualcosa capace di suscitare emozioni e commuoverci. Lo schizzo gestuale di Gehry, dedicato a Barenboim, evoca il calore di un nido e con la sua caotica organicità convince il musicista. Il secondo schizzo, tre ovali disposti, che abbracciano ora il pubblico, ora gli artisti, evoca la corallità, un senso sociale che definisce l'appartenenza a una comunità. Il primo ovale al piano terra è trascritto all'interno di un rettangolo con gli artisti al centro, senza distinzione tra il bordo del palco e il pubblico, al fine di favorire un'intima partecipazione fra artisti e pubblico. Una doppia balconata, di forma ovale, quasi sospesa e leggermente storta, fuori asse, scandisce due ordini di sedute ovali basculanti che si affacciano sull'orchestra. Una balconata che Gehry voleva abbassare, al fine di aumentare l'effetto di intimità, ma che Nagata non consigliò per ottenere un'acustica migliore.

L'effetto di curvature complesse, oscillanti e in continuo movimento è di straordinaria bellezza e si ispira da una parte a Borromini, dall'altra all'idea di spazio flessibile, "modulabile", alla Pierre Boulez. Un nuovo paradigma di spazio, un modello musicale, la "salle ovalable", il più idoneo a illustrare l'ascesa dell'armonia nel barocco, così come la successiva dissipazione della tonalità nel neobarocco. Si passa dalla chiusura armonica all'apertura di una politonalità o, come dice Boulez, a una polifonia di polifonie, "alea controllata", in grado di accogliere le diverse esigenze di concerto o evento, secondo quattro configurazioni spaziali, a seconda della posizione prescelta per il palco: a teatro, ad anfiteatro, ad arena, infine con il palco al centro alla Scharoun. Un'architettura

che nasce dalla stretta collaborazione fra il premio Pritzker Gehry, Barenboim, Boulez e l'esperto di acustica Yasuhisa Toyota, per coltivare, insieme alla musica classica e contemporanea, la musica medio orientale e araba in occidente. Invisibile è il mondo dei fatti e più invisibile di tutto è lo scarabocchio. E l'architettura di Gehry nasce dallo scarabocchio che è un gesto istintivo che racchiude un mondo, la sua poetica. I suoi scarabocchi sono complessi e caotici e distano poco dalla realizzazione dei suoi edifici. Complessità di gesto che è anche un evento che si tramuta in disegno e in modello tridimensionale, quindi in qualcosa di comunicabile e certo, reso possibile con il computer attraverso CATIA, un programma sofisticato, elaborato dall'architetto, per rendere visibile l'invisibile dei suoi esperimenti che sfidano la modernità sulla via di Alvar Aalto, il maestro che l'ha ispirato maggiormente, per quella sua totale adesione al rapporto architettura-arte astratta.

Nel documentario "Frank Gehry creatore di sogni" di Sidney Pollack, Gehry ci mostra *Cristo deriso (L'incoronazione di spine)*. E' un quadro figurativo, attribuito ad Hieronymus Bosch, che per lui è un riferimento per quella certa spazialità dinamica, interstiziale che si stabilisce fra i corpi, i vuoti delle mani e gli sguardi delle figure: un effetto scultoreo che, secondo Gehry, può essere tramutato in architettura e al quale si è ispirato per il Museo della Tolleranza a Gerusalemme. Il messaggio conflittuale e drammatico, forte ed accusatorio assume connotazioni religiose: uno degli aguzzini porta un collare da cane con punte di ferro, mentre sul turbante del personaggio agli antipodi compare la mezzaluna islamica e la stella a sei punte. Un dramma che Gehry, diversamente da Bosch, legge in modo astratto: il vuoto, lo spazio e la dinamica fra i corpi, il conflitto e la distanza degli elementi, diventano la traccia della pianta del museo.

La "salle ovalable": un *pli selon pli*, piega dopo piega, ripiegamenti della materia, un labirinto dall'"alea controllata" e polifonia di polifonie acco-

hood between musicians from the Arab and Israeli sides. Barenboim asked Gehry to help him materialize his vision for "a space for music for the thinking ear" by eschewing the "obvious and functional" solution based on a simple rectilinear plane with movable stage and chairs, and opting, instead, for the unusual, the unconventional, "the inspired", something that can elicit emotions and move us. Gehry made a gestural sketch for Barenboim that evokes the warmth of a nest and won the musician over with its chaotic organicity. The second sketch, three off-balance ovals that embrace either the public or the performers, evokes a choral quality, a social sense that defines community belongingness. The first oval at the ground floor transcribed within a rectangle places the performers at the center, with no separation between stage and audience in order to enhance listening. A double balcony, also oval in shape, almost suspended and slightly skewed, off-axis, articulates two orders of oval tilting chairs that face the orchestra. Gehry wanted the balcony lower in order to achieve an even more intimate effect, but Nagata advised against it in order to obtain a better acoustics.

The result of such complex, fluctuating and constantly moving curvatures is remarkably beautiful and inspired on one side to Borromini, and on the other to the idea of a flexible, "modulable" space, à la Pierre Boulez. As a new paradigm of space, a musical model, the "salle ovalable" à la Gehry is uniquely equipped to convey the ascent of harmony in Baroque music, as well as the later dissipation of tonality in Neo-Baroque music. One goes from harmonic closure to the opening of a polytonality or, as Boulez said, a polyphony of polyphonies, an "alea controllata" [or "controlled improvisation" in aleatory music, NdT], that can accommodate the different requirements of concerts or events. The position of the stage may change and allow for four different spatial arrangements – theater-like, amphitheater-like, arena-like and finally with center stage à la Scharoun. This architecture results from

the close cooperation between Pritzker Prize-recipient Gehry, Barenboim, Boulez and the acoustics expert Yasuhisa Toyota in order to promote Middle-Eastern and Arab music in the West as well as classical and contemporary music.

What is invisible is the world of facts and even more invisible is the scrawl. Indeed, Gehry's architecture arises from the scrawl as an instinctive gesture that encapsulates a world, his poetic world. His complex and chaotic scrawls are not so removed from the actuality of his buildings. As an event in itself, such gestural complexity morphs into a design and three-dimensional model, a communicable and certain medium made possible by the highly sophisticated CATIA software devised by Gehry himself to give visibility to the invisible of his experiments that challenge modernity on the trail blazed by Alvar Aalto, the master who inspired him more than anyone else with his full commitment to the architecture-abstract art relationship.

In Sidney Pollack's documentary "Sketches of Frank Gehry", Gehry shows us *Christ Mocked (The Crowning with Thorns)*, a figurative painting attributed to Hieronymus Bosch. The dynamic, interstitial spatial quality that arises between the bodies, the voids of hands and the looks of the figures in Bosch's painting is a key inspiration for Gehry. According to Gehry, this sculptural effect can find an architectural translation, which is precisely the result he wanted to achieve with his project for the Museum of Tolerance in Jerusalem. In Bosch's painting, the conflictual and dramatic, strong and accusatory message acquires religious hues – one of the torturers wears a spiked dog collar, while the figure across from him has a crescent moon of Islam and the yellow star of the Jews on his head-dress. Unlike Bosch, Gehry views this drama in an abstract way – the void, the space and dynamics between the bodies, the conflict and distance of the elements become the trace for the museum's plan.

The "salle ovalable" – a *pli selon pli* [fold by fold], folding matter, a labyrinth based on





muna la poetica di Gehry a due maestri rivoluzionari ed irriverenti Boulez e Borromini che non hanno seguito la tradizione, ma sono stati in grado di costringere la tradizione a seguirli sfidando la modernità. Sia per Boulez che per Gehry poetica e tecnica, compresa quella elettronica, sono intimamente legate, tanto da poter vicendevolmente parlare l'una dell'altra. C'è da chiedersi, quindi, qual è la natura di questo rapporto, quali corrispondenze e quali analogie alimentano il terreno fertile fra il grande musicista francese da poco scomparso e l'architettura a lui dedicata che fa da fondale alla via musicale del Mitte fino alla Filarmonica di Scharoun. Il rapporto musica e architettura è stato sempre centrale nella vita dell'architetto-sculptore Gehry ed è inscindibile dal suo saper cogliere le sfide e trasformare la piegatura-curvatura della materia per meglio rispondere alla spazialità sonora. Pensiamo all'onnipervasività organica della Walt Disney Concert Hall a Los Angeles, un paradigma di spazio sonoro che nasce dai requisiti dell'acustica e meglio corrisponde a forme che evocano l'immagine nautica, quella delle vele curvate dal vento. Un'immagine nautica, dal ritmo inconsueto con contrappunti rovesciabili, di

complessità bachiana, che si riverberano nei frammenti concavi e convessi che collegano l'interno con l'esterno, generando una fluidità spaziale di ispirazione barocca, che ripartisce armonicamente il suono. Per Barenboim argentino, che ha vissuto i primi anni formativi in Israele, la musica contemporanea era la musica di Bartók, Stravinskij, Sostakovic e Prokofiev. A Parigi Barenboim esegue come pianista il *Kammerkonzert* di Berg diretto da Pierre Boulez, entrando per la prima volta in contatto con la *Seconda Scuola di Vienna*, quindi con Boulez che arrivava alla musica senza partire dalla base armonica, ma che, diversamente da lui, vedeva la musica dal punto di vista della struttura delle frasi e della forma dei brani. Barenboim entra in sintonia con Boulez, quando, successivamente, dirige un brano da "Pli selon Pli", composto da Boulez e concepito su una poesia di Mallarmé. Boulez aveva, infatti la capacità di rendere udibile ogni singola nota, anche con le partiture più complesse. Boulez rappresenta, quindi, un nuovo inizio, oltre l'atonalità, Boulez, lungi dall'adeguarsi a questo orientamento, scopre, al posto della rottura, il collegamento. In questo senso Boulez era un rivoluzionario dell'evoluzione e la ricerca di Gehry in



"alea controllata" and the polyphony of polyphonies brings Gehry's poetics closer to those of two revolutionary and irreverent masters like Boulez and Borromini who, rather than following tradition, forced tradition to follow them by challenging modernity. For both Boulez and Gehry, poetics and technology, including electronic technology, are so connected they can speak of each other. One wonders, then, what is the nature of such relationship, which correspondences and analogies nurture the fertile ground between the late French composer and conductor and the architecture that carries his name and provides the backdrop of the Mitte's musical avenue that ends with Scharoun's Philharmonie. The relationship between music and architecture has always played a central role in the life of architect and sculptor Gehry and is inseparable from his ability to accept the challenge and transform the folding-curvature of matter to provide the best response to music spaces. The total and organic pervasiveness of the Walt Disney Concert Hall in Los Angeles comes to mind as the paradigm of a music space that results from the requirements of acoustics and rather evokes the shapes of nautical images like those of sails bending in

the wind. A nautical image with an unusual rhythm and reversible counterpoints, with a Bach-like complexity, that are reflected in the concave and convex fragments that connect interior and exterior, thereby generating a Baroque-inspired spatial flow that harmonically articulates sound.

For the Argentine Barenboim who studied in Israel, contemporary music was the music of Bartók, Stravinsky, Shostakovich and Prokofiev. As a pianist in Paris, Barenboim performed Berg's *Kammerkonzert* under the conduction of Pierre Boulez, and then came into contact for the first time with the *Second Viennese School*, hence with Boulez. Unlike Barenboim, Boulez approached music not from the harmonic base but from the standpoint of the structure of musical phrases and the shape of musical pieces. Barenboim connected with Boulez when, at a later stage, he conducted a piece from "Pli selon Pli" composed by Boulez and inspired by a Mallarmé poem. Indeed, Boulez was able to make every single note audible, even with the most complex scores. Therefore, Boulez embodies a new beginning, beyond atonality. Far from adjusting to such orientation, he finds a connection rather than a breaking point. In this sense, he was a revolutionary of evo-



carna, con la “salle ovalable”, pienamente questo spirito, laddove cerca di rendere visibile le sonorità complesse attraverso l’architettura del legno: collegando frammenti, unendo pezzi e volumi, con un’attitudine che diventa metodo e attraversa tutto il suo percorso a partire dalla casa e studio Danziger del 1964.

“In una sala da concerti – afferma Gehry – l’orchestra deve sentire il pubblico, il pubblico deve sentire l’orchestra. Quando questo accade, l’orchestra suona meglio, e il pubblico ascolta meglio e risponde meglio. Ho esplorato questo aspetto nella progettazione di spazi per il teatro e la musica classica durante tutta la mia vita. I progetti culturali che ho completato negli ultimi dieci anni sono diversi nel modo in cui manifestano questa qualità, ma i progetti sono tutti iniziati con l’intenzione di riunire le persone. Nessun membro del pubblico è a più di cinquanta piedi di distanza dagli artisti e durante molte esibizioni, gli ascoltatori potrebbero essere solo a due piedi di distanza. Il risultato è elettrizzante”.

Schelling definiva l’architettura “musica solidificata, come la lava”, “*erstarrten Musik*”, e Goethe la definiva “una ammutolita arte tonale”, “*eine verstummte Tonkunst*”. Nietzsche la contrapponeva alla musica come Dioniso vivente, chiamandola “Dioniso congelato”, “*gefrorene Dionysos*”. Gehry con la “salle ovalable” fa vibrare la materia calda del legno dell’architettura come uno strumento musicale che interagisce e si relaziona con il suono, e con la struttura della musica. ■



lution, a spirit Gehry’s research fully captures in the “salle ovalable” precisely by making the complex sounds visible through the wood architecture – by connecting fragments, by combining pieces and volumes, with an approach that becomes method and constantly characterizes his process ever since the Danziger Studio and Residence in 1964.

“In a concert hall – Gehry explains – the orchestra has to feel the audience, the audience has to feel the orchestra. When they do, the orchestra plays better, and the audience hears better and responds better. I have been exploring this in the design of theatre and classical music spaces throughout my entire career. The cultural projects that I have completed in the last ten years are different in the way they manifest that quality, but the designs all started with the intention to bring people together. No audience member is more than fifty feet away from the performers and during many performances, listeners might only be two feet away. The result is thrilling.”

Schelling referred to architecture as “solidified music, like lava”, “*erstarrten Musik*”, while Goethe defined it as “a silent tonal art”, “*eine verstummte Tonkunst*”. Nietzsche called it “frozen Dionysus”, “*gefrorene Dionysos*”, as opposed to music’s living Dionysus. With the “salle ovalable”, Gehry makes the warm material of architectural wood vibrate like a music instrument that interacts and relates to sound and the structure of music. ■

Translation by  
Antonella Bergamin

#### CREDITS

**Pierre Boulez Saal Concert Hall – Barenboim-Said Akademie, Berlin Germany**

**Location:** Französische Strasse 33D, 10117 Berlin, Staatsoper warehouse designed by Richard Paulick (1952-55)

**Client:** Barenboim-Said Akademie

**Architect Pierre Boulez Hall:** Frank Gehry & Frank Gehry Partners

**Architectural Team:** DP - Frank Gehry, PD - Craig Webb, MP - Laurence Tighe, PA - Cesa Buettner, CS - Meaghan Lloyd.

**Architect, BSA:** HG Merz, Berlin Germany

**Acoustical design:** Yasuhisa Toyota (Nagata Acoustics)

**Executive Architect:** RW+ berlin Germany

**Structural Engineering:** GSE Ingenieur-AG

**Size:** 990 sqm, **Hall Dimensions:** 23,5m W 26,5m L x 14m H

**Cost:** 33,7 M Euros for the academy and concert hall

**Total surface (building):** 6,500 sqm

**Total surface (concert hall):** 850 mq

**Seating capacity:** 683 seats

**Materials:** Canadian cedar wood (320 tons) and steel

**Timeline:** 2012 – Start of planning phase

2014 – Construction of Pierre Boulez Saal begins

March 4-5, 2017 – Inaugural concerts

1. P. 16. La Pierre Boulez Sala da concerto (foto per gentile concessione di Gehry Partners, LLP). / P. 16. Pierre Boulez Saal Chamber Music Hall (photograph courtesy of Gehry Partners, LLP).

2. P. 17. Facciata (foto di © Volker Kreidler). / P. 17. Façade (photograph by © Volker Kreidler).

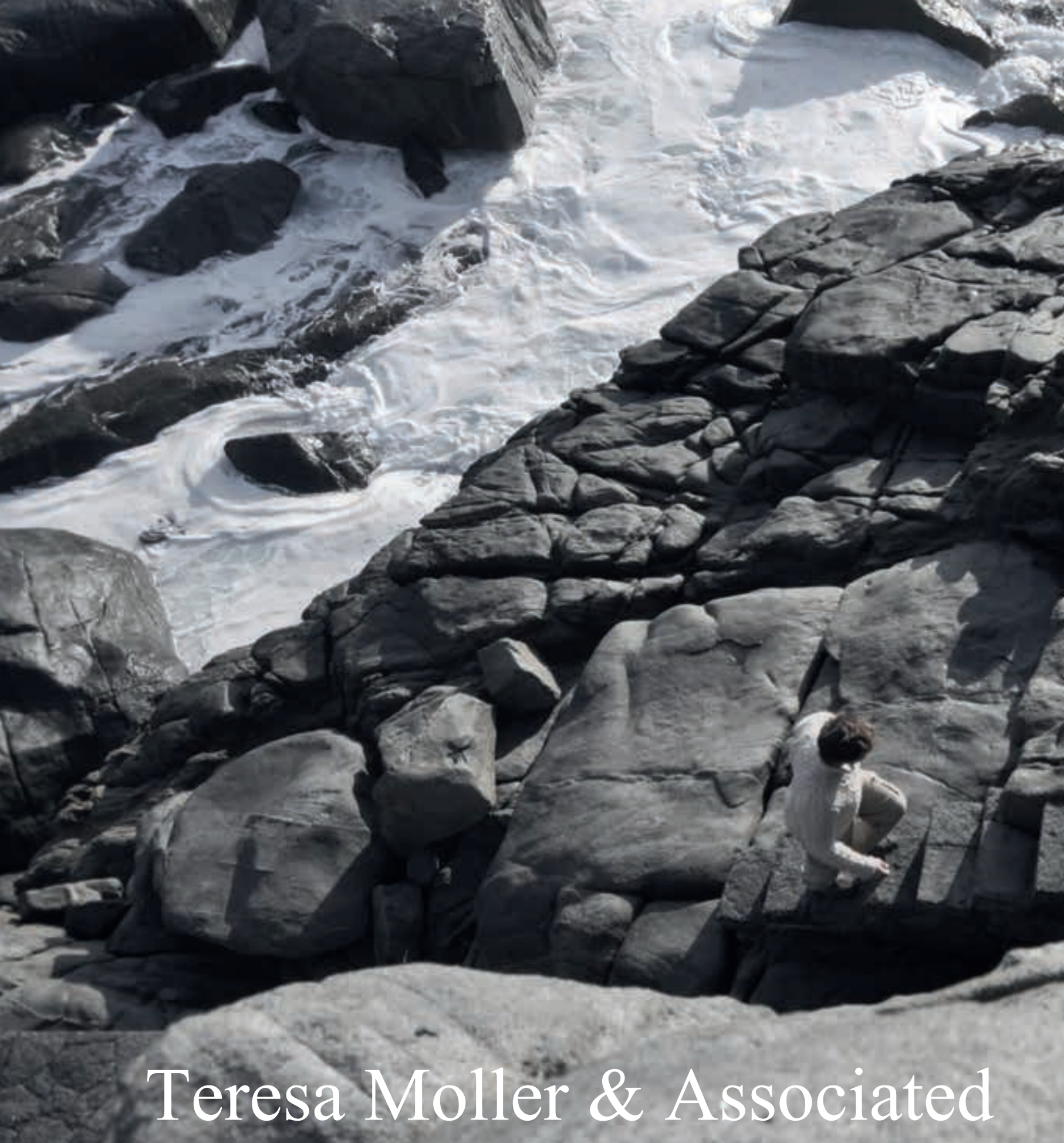
3, 5, P. 18. Disegni di studio. / P. 18. Design sketches

4, 6, P. 18. I modellini in legno (foto per gentile concessione di Gehry Partners, LLP). / P. 18. The wooden models, (Photographs courtesy of Gehry Partners, LLP).

7-11. P. 19. Disposizioni della Sala (7-10: foto di © Volker Kreidler e 11: foto per gentile concessione di © Gehry Partners, LLP). / P. 19. Layouts of the hall (7-10: photographs by Volker Kreidler and 11: photograph courtesy of Gehry Partners, LLP).







Teresa Moller & Associated

Fotografie di / Photos by Chloe Brown

# Punta Pite Papudo, Valparaíso Region, Chile

LETTURA DI REVIEW BY MARIO PISANI





L'intervento per *Punta Pite* si colloca all'interno di un condominio privato che si estende per circa 11 ettari tra Zapallar e Papudo<sup>1</sup>, due località balneari sulla costa cilena, a circa 150 km a nord di Santiago. Il sito, come indicato dal nome, individua un promontorio roccioso incantevole ma difficile da esplorare, proteso verso il mare.

Teresa Moller paesaggista si pone come obiettivo quello di scoprire i tesori celati nell'area di intervento, con un lungo percorso pedonale affacciato sul mare, che segue ed esalta la linea della costa. In questo modo si suggerisce un'esperienza emozionale capace di introiettare nel profondo il carattere del sito e far sedimentare la grande bellezza che appare agli occhi di coloro che lo esplorano, via via sco-

The intervention for *Punta Pite* is located within a private condominium that extends for about 11 hectares between Zapallar and Papudo<sup>1</sup>, two seaside resorts on the Chilean coast, about 150 km north of Santiago. The site, as indicated by the name, identifies an enchanting rocky but difficult to explore promontory, that heads out towards the sea. Land-

scaper, Teresa Moller aims to discover the hidden treasures in the intervention area, with a long pedestrian path overlooking the sea, which follows and enhances the coastline. An emotional experience capable of deeply introjecting the nature of the site and allows the great beauty that appears in the eyes of those who explore it to settle, gradually discovering its most suggestive corners.





prendone gli angoli più suggestivi. Un progetto quindi che stimola ed incoraggia a percorrere e liberare alla vista il paesaggio costiero, con azioni che sembrano guidate direttamente dall'essenza del luogo. La chiave per comprendere la sua metodologia progettuale è contenuta in una conferenza tenuta dall'autrice ad Atene nel 2017 dove sostiene: *"Quando siamo tranquilli, cominciamo a sentire ciò che la terra ci dice. Naturalmente la cosa più importante è cercare di sviluppare un progetto che possa aiutare altre persone ad ascoltare ed essere consapevoli di ciò che il paesaggio ci racconta, in modo che possano trovare chi sono e cosa c'è per loro"*.

Il risultato finale attesta una realizzazione incredibilmente umile, semplice ma nello stesso tempo potente. Un'architettura fatta di niente. Di pietra, di area, di vento, di sguardi. Dove il paesaggio naturale e le scogliere permettono un facile percorso, la progettista si è quasi ritirata dalla scena lasciando i luoghi totalmente intatti. In altri casi, dove le ripide scogliere concedono un accesso complesso e difficile, Teresa Moller interviene costruendo un sentiero o una scala realizzata con il granito tagliato a mano, lo stesso materiale delle scogliere. Non troviamo nessuna indicazione su dove andare. L'obiettivo è quello di invitare

A project that therefore stimulates and encourages to travel and free the coastal landscape from views, with actions that seem to be guided directly by the essence of the place.

The key to understanding her design methodology is contained in a conference held by the author in Athens in 2017 where she said: *"When we are calm, we begin to feel what the earth tells us. Naturally, the most important thing is to try to develop a project that can help other people to listen and be aware of what the landscape tells us, so that they can find out who they are and what there is for them"*.

The final result is an incredibly humble and simple but at the same time powerful realisation. An architecture made of nothing. Of stone, of area, of wind, of views. Where the natural landscape and the cliffs allow for an easy path, the designer has almost withdrawn from the scene leaving the places totally intact.

In other cases, where the steep cliffs make for a complex and difficult access, Teresa Moller intervenes by constructing a path or a staircase made of granite cut by hand, the same material as the cliffs.

There are no indications of where to go. The aim is to invite people to walk and discover their own path, ob-

**Sito:** Punta Pite Papudo, Regione di Quinta, Chile  
**Architetto del Paesaggio:** Teresa Moller

**Collaboratori:** Francisca Aldunate, Camila Vicari, Catalina Legarreta, Francisca Piwonka y Catalina Philips

**Sculpture:** Gerardo Aristía, Aymara Zégers

**Cliente:** Condominio Punta Pite

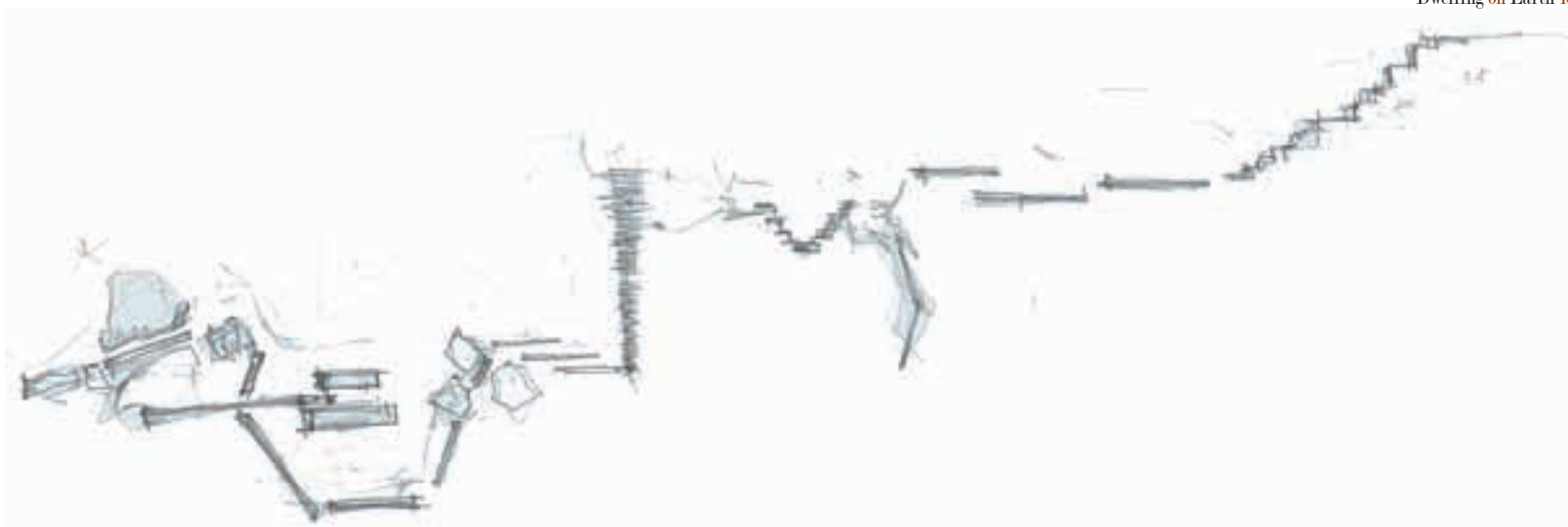
**Impresa di costruzioni:** Studio del Paesaggio  
Teresa Moller & Associati

**Materiali:** Pietra del luogo e legno

**Superficie dell'intervento:** 11 ettari







le persone a camminare e scoprire il proprio cammino, osservando una natura che ha sempre la grande capacità di sorprenderci.

Ci si muove attraverso figure e spazi capaci di emozione, che non ricorrono a forme autoreferenziali, ma operano all'interno di una logica che sembra voler rigenerare le trame esistenti. L'insieme dei diversi elementi permette di evocare atmosfere d'affezione, situazioni in grado di farci recuperare la nostra identità e il senso di sicurezza, di sperimentare quel gioco sottile fra l'oggettività di ciò che esiste, la lettura personale del contesto e la soggettività della dimensione del sentire. Tutto

ciò, come suggerisce Juhani Pallasmaa nel *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi* "ci comprende e racchiude nel suo abbraccio e ci fa diventare suoi abitanti e partecipanti". ■

<sup>1</sup> Zapallar, comune della provincia di Petorca nella Regione di Valparaíso del Cile, al censimento del 2002 aveva una popolazione di 5.659 abitanti ed una estensione di 288 kmq, mentre Papudo si trova nella provincia di Petorca, nella Regione di Valparaíso con 4.608 abitanti. Negli ultimi decenni Papudo, come le altre città costiere, hanno vissuto una trasformazione radicale del proprio volto, con la presenza di grandi costruzioni che hanno sostituito le caratteristiche abitazioni pittoresche delle tradizionali città costiere attraendo, grazie ai suoi paesaggi, grandi società immobiliari. Ciò è avvenuto a Punta Puyai, Punta Pite, Vista Mar, Marina Club e altri centri che hanno attribuito un'aria metropolitana a questo tranquillo angolo del Cile.

serving a nature that has an incredible ability to surprise. Moving through figures and spaces capable of emotion, which do not resort to self-referential forms, but operate within a logic that seems to want to regenerate existing plots. The set of different elements allows to evoke atmospheres of affection, situations capable of making us recover our identity and sense of security, to experience that subtle game between the objectivity of what there is, a personal reading of the context and the subjectivity of the dimension of feeling. All this, as Juhani Pallasmaa suggests in *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi* "understanding us and enclosing us in its embrace and making us become its inhabitants and participants". ■

*tura e i sensi* "understanding us and enclosing us in its embrace and making us become its inhabitants and participants". ■

<sup>1</sup> Zapallar, municipality of the province of Petorca in the Valparaíso Region of Chile, at the 2002 census had a population of 5.659 inhabitants and an extension of 288 km<sup>2</sup>, while Papudo is located in the province of Petorca, in the Valparaíso Region with 4.608 inhabitants.

Over the last decades, the appearance of Papudo, like the other coastal cities, has undergone a radical, with the presence of large buildings that have replaced the characteristic picturesque houses of the traditional coastal towns attracting, thanks to its landscapes, large real estate companies.

This occurred at Punta Puyai, Punta Pite, Vista Mar, Marina Club and other centres that have attributed a metropolitan air to this quiet corner of Chile.







JORGE CRUZ PINTO con CRISTINA MANTAS

# Accade a Lisbona

Da palazzo residenza a *residence de charme*:  
un adeguamento funzionale

It happens in Lisbon  
From residential palace to *residence de charme*:  
a functional adaptation

LETTURA DI **REVIEW BY** SAVERIO CARILLO

L'idea di progetto, secondo l'etimologia classica che spiega il termine con l'atto del "gettare" in avanti quasi proiezione verso il futuro, viene evocata dall'architetto Jorge Cruz Pinto, per giustificare, con l'immagine di un arciero, il lavoro da lui condotto.

Come l'arco si tende con la corda tirata all'indietro e il dardo proiettato in avanti, così egli simula la temporalità del progetto, redatto con Cristina Mantas, conferendo, con quest'immagine, un carattere iconico, forse anche ideologico, a un'operazione di modifica sostanziale dell'antica residenza del Governatore della Torre di Belem a Lisbona.

Più che di un restauro o di un intervento di riuso, – almeno secondo le coordinate linguistiche italiane – si dovrebbe parlare di un adeguamento funzionale di uno spazio costruito; qualcosa che media cioè tra la pura e cospicua istanza della conservazione materiale dell'esistente con una nuova funzione – anche questa riconosciuta come indispensabile "strumento" di conservazione – forse troppo

indulgente, per i parametri della cultura del restauro nostrano, alle pressanti istanze della economia di profitto che usa talvolta lo spazio storicizzato quale 'nolluogo' evocativo per una umanità contemporanea ormai pienamente orfanata dei singoli caratteri identitari dei contesti. Le modifiche che in genere si conducono su antiche residenze colgono, come in questo caso, anche le incidentali scoperte sopraggiunte quale occasione plastica da 'coinvolgere' nel più lato progetto di destinazione d'uso che, per ovvie ragioni, deve tenere in via prevalente, conto delle attese e dei *desiderata* che la committenza esprime.

Queste trasformazioni, dunque chiedono, per una serie di implicite circostanze, una lenta metabolizzazione intellettuale ed ideologica, una metabolizzazione tutta da esplicitare e forse, ancora, tutta *in fieri* giacché nessun processo accade secondo coordinate prestabilite e non tutto ciò che è programmato accade secondo gli scenari ipotizzati dal progetto medesimo.

La sostanziale differenza che sussiste tra un progetto di

The idea of the project, according to the classical etymology that explains the term with the act of "throw-forward" almost a projection towards the future, is evoked by architect Jorge Cruz Pinto, to justify, the work conducted by him.

As the arc is trended with the pulled rope backwards and the dart projected forward, he simulates the temporality of the project, written with Cristina Mantas, conferring, with this image, an iconic character, probably even an ideological one, to a substantial change of the ancient residence of the Governor of the Tower of Belem in Lisbon.

Rather than a renovation or a reuse intervention, at least according to the Italian linguistic coordinates, it is about a functional adaptation of a constructed space; something that means between the pure and conspicuous instance of the material conservation of the existent with a new function. It is also recognized as an indispensable "tool" of conservation, perhaps too lenient for the parameters of the culture of

our restoration, to the pressing demands of the economic profit that sometimes uses the historicized space as an evocative 'non-place' for a contemporary humanity, almost fully orphaned of the individual identity characters of the contexts.

The changes that are usually carried out on ancient residences, as in this case, also the incidental findings have occurred as an opportunity to 'involve' in the intended use project, which, for obvious reasons, must mainly take into account the expectations and desires expressed by a client.

Therefore, these transformations require a series of implicit circumstances, a slow intellectual and ideological metabolization, a whole metabolization to be explicated and perhaps still all in the making since no process happens according to pre-established coordinates and not everything that is planned happens according to the scenarios hypothesized by the project itself.

The substantial difference that subsists between a restoration project, understood in



restauro, inteso nella tradizione italiana, e un intervento come quello messo in essere è rappresentata dal *quid theoretico*, per il quale la ragione principale dell'intervenire è il manufatto nella sua esplicita consistenza materiata e storicizzata e nella volontà di preservarne i valori che esprime; la funzione che gli si attribuisce è dettata dalla cogenza di esplicitare al meglio l'oggettività dell'architettura, per poterla conservare quale *memoria* alle future generazioni. Le operazioni condotte all'interno della preziosa testimonianza del quartiere di Belem, in stretta connessione ambientale con la nota Torre e con il tracciato urbanistico del Bairro, pur praticate e codificate da elegante e raffinata sagacia progettuale, tendono piuttosto ad attestarsi nel territorio ideologico, prossimo alla cultura del riuso, dell'adeguamento funzionale dello spazio costruito. Il lavoro condotto,

infatti, indulge con meticolosa acribia a ragionare sull'epitelio struttivo del complesso, lavorando, soprattutto, si sarebbe detto negli anni Settanta, sulla "pelle dell'architettura".

La scarificazione di volte lasciate nude nell'immagine della lavoratura dell'apparecchio costruttivo, in dialettico rapporto con le intonacate superfici e gli innesti di *lambris* ad azulejos brillanti, costituisce traccia narrativa del percorso progettuale intrapreso che, giocando su superfici brillanti e riflettenti con contesti ruvidi e fotoassorbenti, suggerisce ambientazioni coerentemente evocative.

La funzionalità e la destinazione, per la quale l'intero complesso restituisce il suo valore di richiamo, anche di marketing, per le presenze turistiche, lascia cogliere la cifra esplicativa del progetto nella docile e coerente logica tesa a soddisfare aspetti di comfort per gli ospiti del sistema orga-

the Italian tradition, and an intervention like the one put in place is represented by the theoretical quid, for which the main reason for intervene is the artefact in its explicit material, historicized consistency and in the will to preserve the values it expresses. The function attributed to it is dictated by the cogency to explain in the best way the objectivity of architecture, in order to preserve it as a memory for future generations.

The operations carried out within the precious testimony of the Belem district, in close environmental connection with the famous Tower and with the urban area of the *Bairro*, even if practiced and codified by elegant and refined sagacity design, tend to settle in the ideological territory, next to the culture of reuse of the functional adaptation of the designed space.

In fact, the work conducted indulges with meticulous

*acribia* to think about the built epithelium of the entirety, especially working, it would have been said in the seventies, on the "skin in architecture".

The scarification of vaults left bare in the image of the working of the constructive appliance, in dialectical relationship with the plastered surfaces and the grafts of *lambris* with bright *azulejos* (tiles) and constitutes a narrative trace of the design process undertaken, that by playing on bright and reflective surfaces with rough contexts and light-absorbing, it suggests coherently evocative settings.

The functionality and the destination, for which the whole entirety returns its value appeal, also of marketing, for the tourist presences, let us grasp the explanatory figure of the project in the coherent logic aimed at satisfying the aspects of comfort



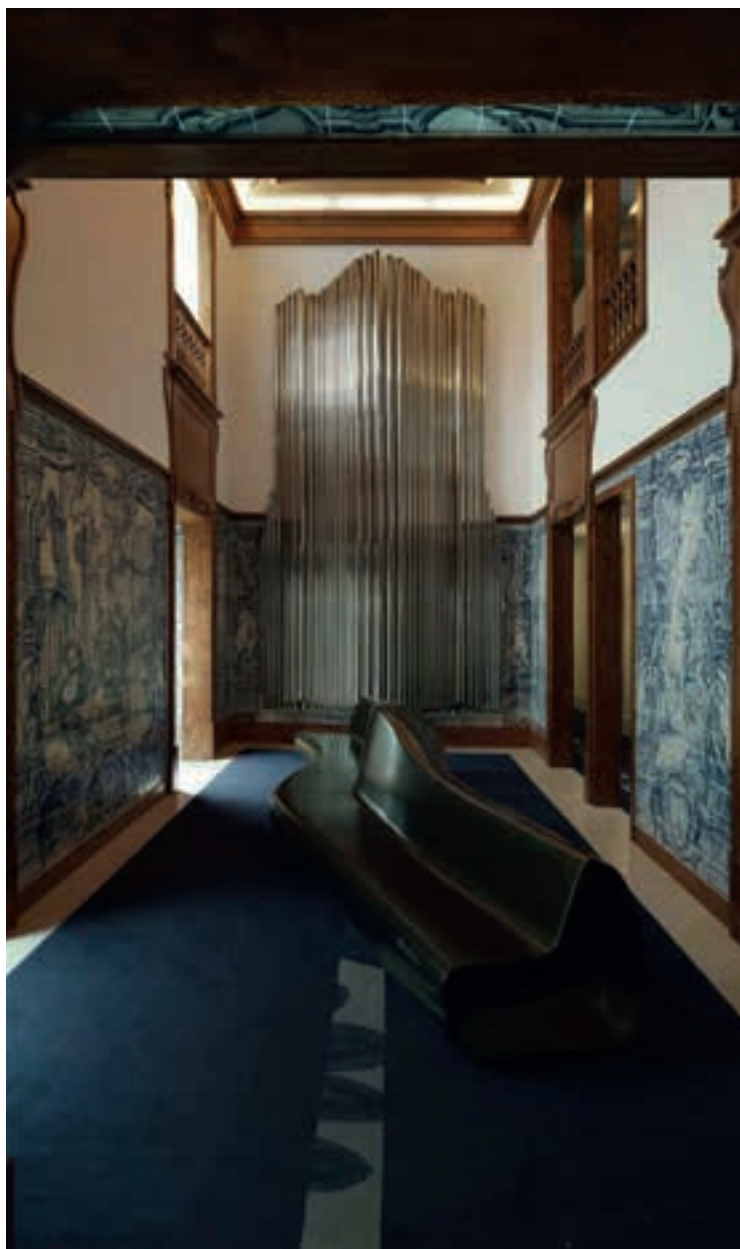


nizzativo retto dalla specifica macchina ricettiva.

Avanzi archeologici e piscine termali sussistono all'interno di un articolato percorso funzionale alle attese emotive degli ospiti temporanei dell'hotel. Succieli in legno secondo tradizionali sistemi che nell'Italia meridionale avremmo definito 'a gaveta' foderano e configurano la preziosità dello 'scrigno architettonico' quasi definendo una plastica alfabetizzazione sulle semiotiche *figure* del *significato* altrimenti comprensibili solo agli storici dell'architettura vocati alla lettura linguistica dello spazio progettato.

Il dialettico raffronto tra chiusure lignee degli orizzontamenti e zoccolature a maiolica monocroma nelle tonalità del turchino e degli azzurro oltremare appaiono richiamare più modesti e misurati costumi di vita frugale, quasi cenobitica, a fronte della assai congrua posizione della selezionata clientela partecipe dell'ospitalità somministrata dall'amministrazione del servizio alberghiero.

L'edificio, riconosciuto come testimonianza della *Portuguese Plain Architecture* risemantizzata da George Kubler, è stato oggetto dal 2001 fino



for the guests of the organizational system governed by the specific receptive machinery.

Archaeological remains and thermal pools subsist within a complex pathway functional to the emotional expectations of the hotel's temporary guests.

Wood countertops, according to traditional know-how that in southern Italy we would call 'a gaveta' coating, configure the preciousness of the 'architectural involucro' almost defining a plastic alphabetization on semiotic figures of meaning otherwise understandable only to historians of architecture, expert to the linguistic reading of designed space.

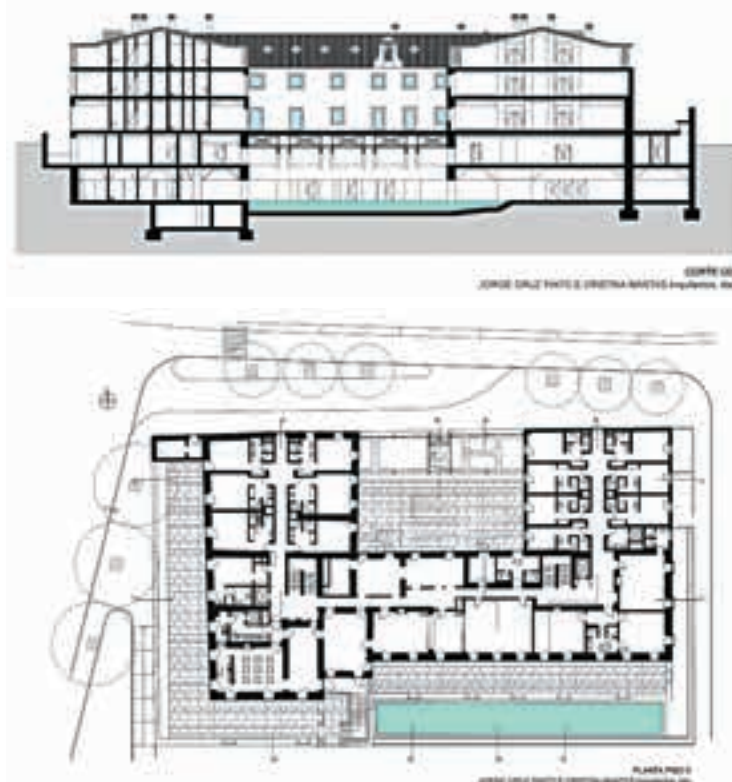
The dialectics comparison between wooden closures of horizontal and single-color majolica 'lambris' in shades of turquoise and ultramarine appear to recall more modest and measured costumes of frugal life, almost cenobitic, compared to the very considerable position of the selected clientele involved in hospitality given by the administration of the hotel service.

The building, recognized as a testimony of the Portuguese Plain Architecture theorized





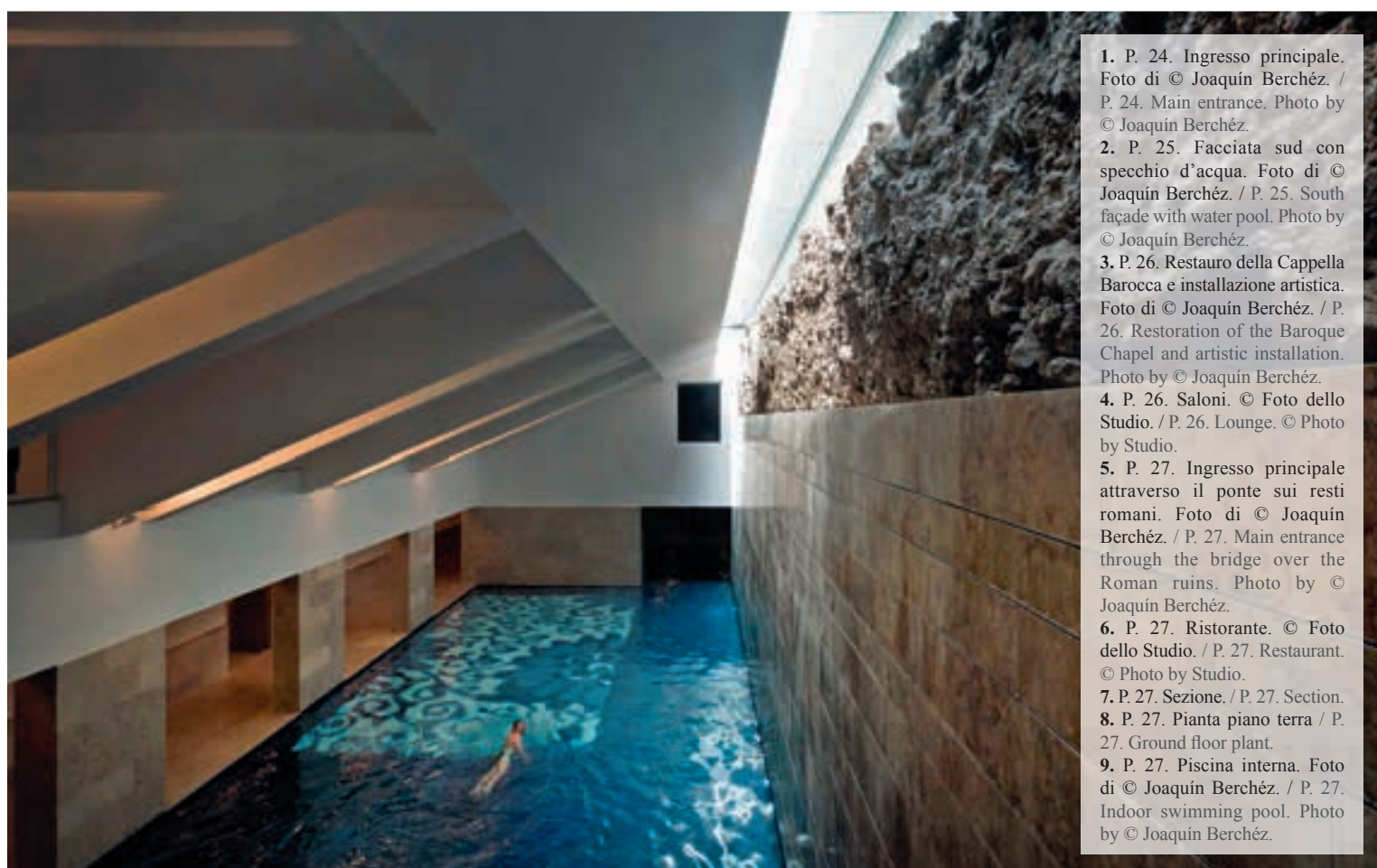
al 2015 di più articolate esperienze di progettualità finalizzate, in ultimo a dare risposta ad una vocazione di *hotel de charme*, sostanzialmente rispondente alle attese della committenza e certamente aderente alle aspettative della clientela. Anche il progetto, a leggere le indicazioni di Jorge Cruz Pinto, è sintesi di più *steps* che si sono succeduti nel tempo e che hanno dovuto registrare le modifiche degli avanzamenti e delle pause burocratiche e ancora anche dell'avvicendamento tra titolari della proprietà. Anche in questo modo si può leggere un progetto. Kubler ne *La forma del tempo* ha scritto: “Uno scalone, per esempio, se costruito nel 1560, costituirebbe una forma molto nuova nella sua classe: i primi scaloni furono infatti costruiti in Spagna e poi in Italia nei primi anni del Cinquecento. Un rifacimento del 1760 che imponeva una varietà asimmetrica e goticizzante su una vecchia casa di John Webb (1611-74) era ugualmente una novità nella classe formale degli effetti architettonici pittoreschi, mentre il nucleo originale di Webb era una manifestazione tarda nella sua classe di forme italianeggianti”. ■



by George Kubler, has been the subject from 2001 to 2015 of more detailed planning experiences finalized, ultimately to adapter of hotel de charme, substantially responding to the expectations of the proprietary and certainly adhering to customer expectations.

Even the project, to read the indications of prof. Jorge Cruz Pinto, is a synthesis of several steps that have taken place over time and that have had to record changes in the progress and the bureaucratic pauses and even the alternation between owners of the property. In this way you can also understand a project.

Kubler in *The Shape of Time* wrote: “A staircase, for example, if built in 1560, would constitute a very new form in its class: the first staircases were in fact built in Spain and then in Italy in the early sixteenth century. A reconstruction of 1760 that imposed an asymmetrical and gothic-like variety on an old John Webb house (1611-74) was also a novelty in the formal class of picturesque architectural effects, while the original core of Webb was a late manifestation for its typology of Italian’s forms”. ■



1. P. 24. Ingresso principale. Foto di © Joaquín Berchéz. / P. 24. Main entrance. Photo by © Joaquín Berchéz.
2. P. 25. Facciata sud con specchio d'acqua. Foto di © Joaquín Berchéz. / P. 25. South façade with water pool. Photo by © Joaquín Berchéz.
3. P. 26. Restauro della Cappella Barocca e installazione artistica. Foto di © Joaquín Berchéz. / P. 26. Restoration of the Baroque Chapel and artistic installation. Photo by © Joaquín Berchéz.
4. P. 26. Saloni. © Foto dello Studio. / P. 26. Lounge. © Photo by Studio.
5. P. 27. Ingresso principale attraverso il ponte sui resti romani. Foto di © Joaquín Berchéz. / P. 27. Main entrance through the bridge over the Roman ruins. Photo by © Joaquín Berchéz.
6. P. 27. Ristorante. © Foto dello Studio. / P. 27. Restaurant. © Photo by Studio.
7. P. 27. Sezione. / P. 27. Section.
8. P. 27. Pianta piano terra / P. 27. Ground floor plant.
9. P. 27. Piscina interna. Foto di © Joaquín Berchéz. / P. 27. Indoor swimming pool. Photo by © Joaquín Berchéz.





# Louis Isadore Kahn

## Four Freedoms Park

### in Roosevelt Island

### New York City

LETTURA DI REVIEW BY  
DONATELLA SCATENA

Fotografie di / Photos by Mi Chenxing

**L**ouis Isadore Kahn arriva alla fama in tarda età ma immediatamente assume una autorità che in tutti gli anni Sessanta e Settanta del '900 gli darà una risonanza internazionale al punto di fargli assumere un ruolo di “profeta” del nuovo pensiero architettonico.

La grande avventura del Movimento Moderno sta mostrando, in questo periodo storico, la sua crisi e il riferimento che Kahn rivolge alla storia, definendo “il passato come amico”, viene inteso come una riconquista dei valori immanenti dell'architettura. Inoltre uno degli aspetti fondanti della sua poetica è il culto per le istituzioni democratiche alle quali attribuisce, attraverso le sue opere, una eloquenza espressiva di grande forza emotiva.

Per Louis Kahn un monumento alla memoria doveva essere composto semplicemente da un giardino ed una stanza. Il giardino, affermò Kahn in una conferenza al Pratt Institute, rappresenta una natura personale, un recinto individuale. Una stanza non è solo una piccola architettura,

ma la nascita dell'architettura stessa: “Tutte le cose viventi hanno una volontà di esistere che le induce a voler essere come sono...La stanza” diceva Kahn “è il germe dell'architettura; una società di stanze è un posto dove s'impara, o si vive o si lavora; le stanze devono suggerire il proprio scopo senza nominarlo...La strada è una stanza collettiva”.

Il progetto del Roosevelt Memorial Park aderisce perfettamente alla geometria triangolare del lotto che si trova al lato sud della Roosevelt Island a New York. Concepito da Kahn nel 1972, due anni prima della sua scomparsa, il Memoriale viene realizzato solo nel 2014, proprio secondo quelle indicazioni semplici e stereometriche dell'autore: una stanza e un giardino in 4 acri di terra. Il disegno di Kahn enfatizza la prospettiva simmetrica e focalizza lo sguardo del visitatore verso la soglia della stanza aperta dove è situata l'enorme testa scultorea del Presidente. Un doppio filare di alberi è posto ai lati lunghi del trapezio verde che si giustappone ad un giardino più piccolo di forma triangolare, sempre delimitato

**L**ouis Isadore Kahn comes to fame in elder age, but he immediately assumes an authority that in all the Sixties and Seventies of the '900 gives him an international resonance, to the point of making him assume a role of “prophet” of the new architectural thought.

In this historical period, the great adventure of the Modern Movement is revealing its crisis and the reference that Kahn addresses to history, defining “the past as a friend”, is intended as a reconquest of the immanent values of architecture. Furthermore, one of the fundamental aspects of his poetics is the cult for democratic institutions, to which he attributes, through his works, an expressive eloquence of great emotional force.

For Louis Kahn, a memorial monument had to simply consist of a garden and a room. The garden, explained by him at a conference at the Pratt Institute, represents a personal nature, an individual enclosure. A room is not only a small architecture, but the birth of architecture it-

self: “All living things have a will to exist that leads them to want to be as they are ... The room” said Kahn “is the germ of architecture; a society of rooms is a place where one learns, or lives or works, the rooms must suggest their purpose without naming it... The street is a collective room”.

The Roosevelt Memorial Park project adheres perfectly to the triangular geometry of the site located on the southern side of Roosevelt Island in New York. Conceived by Kahn in 1972, two years before his death, the Memorial was only realized in 2014, following the simple and stereometric indications of the author: a room and a garden in 4 acres of land. Kahn's design emphasizes the symmetrical perspective and focuses the visitor's gaze towards the threshold of the open room where the President's enormous sculptural head is located. A double row of trees accompanies the long sides of the green trapezoid that is juxtaposed to a smaller triangular shaped garden, always delimited by two parallel lines of trees.



da due linee parallele di alberi. Questi viali, ritmati dagli elementi verticali scanditi come il passo delle colonne di un tempio, accompagnano poeticamente il visitatore verso la stanza aperta al cielo che assume qui il valore di una cella sacra alla memoria del Presidente americano e delle sue dichiarazioni di uguaglianza e libertà.

Louis I. Kahn, di famiglia estone, emigrata in Pennsylvania, aveva una vera e propria devozione per il presidente Roosevelt, che grazie alle misure economiche elaborate aveva potuto sostenere le famiglie povere americane e come quella di Kahn, adottando anche programmi per la casa, per l'inclusione sociale e per l'istruzione collettiva.

Era stato durante il New Deal Americano che il presidente Franklin Delano Roosevelt aveva varato il programma di assistenza ai bisognosi, influenzato dallo studio dei cicli economici di John Keynes, che non si limitava a misure di aiuto e soccorso, ma comprendeva anche interventi strutturali per il rilancio industriale e per la ripresa del potere d'acquisto della popolazione statunitense. Alle soglie della seconda guerra mondiale Roosevelt nel suo ottavo discorso all'Unione, detto delle *Quattro Libertà*, aveva espresso con vigore la possibilità di un mondo nuovo e migliore ed il 6 gennaio 1941 aveva promulgato le quattro libertà: la libertà di parola, la libertà di culto, la libertà dal bisogno e la libertà dalla paura sia per gli americani, sia per il mondo intero. La potenza di queste dichiarazioni hanno lasciato una eredità così forte che è arrivata sino a noi e sono state alla base per la successiva Dichiarazione dei Diritti dell'umanità.

La fede religiosa di Kahn e la sua fiducia nelle istituzioni sociali hanno quindi trovato ampio riscontro nei programmi di Roosevelt e si sono tradotti in un parco urbano carico di valori utopici, che trova nella comunicazione lirica e personale, una formulazione ideale e formale.

La sua adesione alle idee di Roosevelt era tale che durante le riunioni per la redazione del

progetto del memoriale Kahn spesso abbandonava i ragionamenti sull'ideazione artistica e architettonica per intraprendere discussioni sulle scelte politiche del Presidente.

Ad una lettura più attenta il Parco delle Quattro Libertà si pone come la sagoma di una nave, un nodo o un simbolo del legame forte che Roosevelt aveva con il mare. La posizione del sito e l'aderenza dell'architettura allo spazio aperto e al luogo lo fa sembrare davvero un vascello leggero che con la sua prua

These avenues, with a sort of rhythm given them by the vertical elements punctuated like the strides of the columns of a temple, poetically accompany the visitor to the room open to the sky that assumes here the value of a sacred cell in memory of the American President and of his declarations on equality and freedom.

Louis I. Kahn, from an Estonian family, emigrated to Pennsylvania, had a real devotion to President Roosevelt, who thanks to the



puntata sull'orizzonte sta salpando verso il largo. Il disegno delle linee di costruzione fortemente centralizzate, i filari di alberi simmetrici, così come i muri paralleli della camera della memoria, ricordano anche la centralità dell'ingegneria navale.

Un primo schizzo per il Memoriale del 1960-61, disegnato

implemented economic measures had been able to support poor American families, among them the family of Kahn, also by adopting housing, social inclusion and collective education programs, too.

It was during the New Deal that President Franklin Delano Roosevelt launched the

relief program for the needy, influenced by the study of the economic cycles of John Keynes, which was not limited merely to aid and relief measures, but it also included structural interventions for the industrial relaunch and for the recovery of the US population's purchasing power. On the threshold of World War II, Roosevelt in his eighth State of the Union Address, called the Four Freedoms Speech, vigorously expressed the possibility of a new and better world and on 6 January 1941 promulgated the Four Freedoms: freedom of speech, freedom of worship, freedom from want and freedom from fear, both for Americans and for the entire world. The power of these statements left a legacy so strong that it was able to reach even us and they constitute the basis for the subsequent Declaration of Human Rights.

Kahn's religious faith and his trust in the social institutions were therefore widely reflected in Roosevelt's programs, and they were translated into an urban park full of utopian values, which finds in lyric and personal communication an ideal and formal formulation.

His adherence to Roosevelt's ideas was such that during the meetings for the preparation of the memorial project Kahn often abandoned the reasoning on the artistic and architectural ideation to undertake discussions on the President's political choices. At a more careful reading, the Four Freedoms Park stands out as the outline of a ship, a knot or a symbol of the strong bond that Roosevelt had with the sea. The position of the site and the adherence of the architecture to the open space and to the place makes it seem really a light vessel that with its bow pointed on the horizon sets sail. The design of the highly centralized construction lines, the rows of symmetrical trees, as well as the parallel walls of the memory chamber, recall the centrality of naval engineering, too.

A first sketch for the Memorial, from 1960-61, designed



per un concorso che collocava il monumento rimembrativo a Washington D.C., mostra una struttura che potrebbe ricordare una zattera galleggiante, un rimorchiatore o una chiatta, dalla forma rettangolare che ha ad una estremità una scalinata pubblica e all'interno, disassato, un recinto circolare. E se questo primo schizzo si basa ancora su una trasposizione della tarda estetica miesiana dove la superficie rettangolare, come scrive Frampton è sempre animata "da una forma cilindrica che contiene gli elementi primari di servizio", nel caso del primo memorial si tratta probabilmente una fontana, nel progetto di New York sparisce l'elemento del cerchio nel rettangolo e la spinta del triangolo verso il quadrato aperto della stanza genera un vettore dinamico. In questo modo quella che, sempre per Frampton, era la caratteristica kahniana, mediata da George Howe, di una "monumentalità americana postbellica" dotata di una intrinseca validità culturale, nel Memorial della Quattro Libertà si stempera

nelle superfici aperte, che hanno come limite esterno, oltre gli alberi allineati, l'acqua e come copertura il cielo. Un raccolto, geometrico, ordinato parco cittadino che attraverso le forme poetiche di Kahn e le parole di libertà di Roosevelt, incise nelle superfici verticali, interpreta la cultura contemporanea del bosco urbano e dello spazio pubblico collettivo.

La grande testa del Presidente è invece opera di uno dei più influenti scultori americani del Novecento, Jo Davidson, che è stato anche il ritrattista dell'intelligenza visionaria americana, da Albert Einstein a Gertrude Stein fino a Walt Whitman. Anche lui, come Kahn non solo condivideva le politiche rooseveltiane, ma era fortemente affascinato, come egli stesso ha scritto, da questo uomo politico: "Il presidente Roosevelt mi ha conquistato completamente con la sua eleganza, la sua bella voce, il suo sogno di liberà e la sua irremovibile fede nell'uomo". Una fede che Kahn ha saputo infondere al Memoriale. ■







1. P. 28. Veduta di New York dal Four Freedom Park. / P. 28. View of New York from Four Freedom Park.
2. P. 29. Busto di F. D. Roosevelt opera dello scultore Jo Davidson. / P. 29. Bust of F. D. Roosevelt by the sculptor Jo Davidson.
- 3-4. P. 30. Veduta della città di New York dalla Roosevelt Island. / P. 30. View of New York City from Roosevelt Island.
5. P. 30. Doppio filare di *Tilia cordata* del Four Freedom Park. / P. 30. Double rows of *Tilia cordata* in Four Freedom Park.
6. P. 31. La stele con incise le "Quattro Libertà" enunciate da F. D. Roosevelt. / P. 31. The stele engraved with the "Four Freedoms" enunciated by F. D. Roosevelt.
7. P. 31. Gradinata all'entrata del Four Freedom Park. / P. 31. Stairs at the entrance to Four Freedom Park.

for a contest that housed the remembrance monument in Washington DC, shows a structure that might resemble a floating raft, a tugboat or a barge, of a rectangular shape that has a public stairway at one end, and inside, a circular enclosure. And if this first sketch is still based on a transposition of the late Miesian aesthetic, where the rectangular surface, as Frampton writes, is always animated "by a cylindrical shape that contains the primary elements of service", in the case of the first memorial it is probably a fountain, while in the New York project the element of the circle disappears in the rectangle, and the push of the triangle towards the open square of the room generates a dynamic vector. In this way, the concept that, again for Frampton, was the Kahnian characteristic, mediated by George Howe, of an "American post-war monumentality" endowed with an intrinsic cultural validity, in the Four Freedoms Memorial

dissolves in open surfaces, which have as external limit, beyond the trees lined up, the water and, as covering, the sky. A cozy, geometric and tidy urban park that, through the poetic forms of Kahn and the words of freedom of Roosevelt, engraved in vertical surfaces, interprets the contemporary culture of the urban forest and of the collective public space.

The great head of the President is instead the work of one of the most influential American sculptors of the twentieth century, Jo Davidson, who was also the portraitist of the American visionary intelligentsia, from Albert Einstein, through Gertrude Stein, to Walt Whitman. He, too, as Kahn, not only shared the Rooseveltian policies, but was strongly fascinated, as he himself wrote, by this politician: "President Roosevelt won me over with his elegance, his beautiful voice, his dream of freedom and his unyielding faith in man". A faith that Kahn knew how to instill in the Memorial. ■







# Agence Ter

## Città paesaggi

## Landscape Cities

LETTURA DI **REVIEW BY** GIANNI CELESTINI

**A** guardare le più significative esperienze europee ed internazionali, quella del paesaggio sembra un approccio particolarmente adatto a risolvere questioni critiche dell'habitat contemporaneo. Il lavoro dei paesaggisti ha inciso in modo significativo nei contesti urbani sofferenti diventando un punto di riferimento per politiche e strategie urbane di intervento. Sia di fronte a fenomeni di abbandono – come nel caso dei numerosi siti ex industriali dismessi presenti talvolta anche in zone centrali delle città europee – che di territorializzazione della città, l'approccio paesaggistico contemporaneo ha rivelato una significativa capacità di travalicare i temi tradizionali della progettazione della vegetazione, dei parchi e dei giardini per sperimentare, teorizzare, prefigurare fasci di relazioni tra le diverse componenti dell'habitat contemporaneo.

L'azione progettuale posta di fronte all'eterogeneità di una condizione nella quale agiscono e coesistono elementi fisici ed immateriali, fattori

ambientali e comportamenti sociali, è costretta ad abbandonare modelli precostituiti perché insufficienti per agire e inadatti a tenere insieme entità e nature così molteplici e contraddittorie. Il progetto volge il proprio orizzonte verso nuovi programmi e nuovi linguaggi espressivi che animano l'attitudine alla ricerca di nuove coerenze in ciò che c'è, interpretando i caratteri presenti per dare vita a paesaggi che li rafforzano con nuova naturalità. Geografia ed ecologia così alimentano l'inventiva del progetto. La topografia assume una funzione strutturante nella caratterizzazione dei luoghi dove le differenze tra spazio urbano e aperto vengono meno. Il lavoro con la topografia attiva, inoltre, strati quiescenti, libera risorse ed energie, promuove nuove relazioni, cambia l'ordine delle cose. L'ecologia, ben oltre la generale sensibilità per i temi della sostenibilità, suggerisce un cambio di paradigma introducendo processi adattativi che considerano l'intero metabolismo urbano nella continuità delle proprie dinamiche trasfor-

**L**ooking at the most meaningful European and international experiences, landscape shows a particularly proper attitude to resolve critical issues concerning contemporary habitat. The work of the landscape architects has a remarkable impact on the suffering urban contexts, becoming a reference point for politics and urban strategies of intervention. Facing phenomena of abandonment – as in the case of the many disused ex-industrial sites, sometimes even in the central areas of European cities – and of territorialisation of the city, the contemporary landscape approach has revealed a significant ability to overstep the traditional themes of the design of vegetation, parks and gardens to experiment, theorize, prefigure bundles of relationships among the different components of contemporary habitat.

An original dimension for the action of the project because, put in front of the heterogeneity of a condition in which physical and immaterial elements, environmental factors

and social behaviours act and coexist, it is forced to abandon pre-established models because these are insufficient to act, unsuitable to hold together such manifold and contradictory entities and natures. The project turns its own horizon toward new programs and new expressive languages animating the attitude to the research of new coherences in 'what there is', by interpreting the present characters to create landscapes that strengthen them with new naturalness. Geography and ecology thus feed the inventiveness of the project. Topography assumes a structuring function; it characterizes those places where the differences among urban and open space come less. At the same time the work on topography activates quiescent layers, releases resources and energies, promotes new relationships, changes the order of things. Ecology, well over the general sensibility for the themes of sustainability, suggests a change of paradigm by introducing adaptive processes that consider the whole urban metabolism in the continuity of its own





# Parc de la Zac des Docks Saint-Ouen

Fotografie di / Photos by Agence Ter

matiche. Per assumere questo orizzonte è necessario fare i conti con le permanenze: il progetto da un lato tende a modificare l'esistente – talvolta anche attraverso azioni di radicale manipolazione – dall'altra fonda la propria qualità sul riconoscimento e la riattivazione degli strati preesistenti. Il paesaggio assume una funzione strutturante che punta sulla capacità di rilevare strati materiali ed immaginari dei luoghi ed investe la città nel suo insieme e non solo gli spazi aperti. Una idea di *paesaggio integrativo* che punta ad associare sistemi vegetali ed urbanità perché, dal paesaggio e dalla sua comprensione, possono essere sviluppate nuove forme urbane.

Il campo della sperimentazione è ampio, stimolato dalla necessità di tener conto di aspetti ambientali, della gestione delle acque superficiali, del risparmio energetico, della manutenzione degli spazi pubblici e, non ultima, della integrazione di nuovi materiali e tecnologie.

A Saint Ouen, comune della cintura parigina sulle rive della Senna, il progetto di

Agence Ter di un parco all'interno di un nuovo quartiere è l'occasione per dare vita ad un paesaggio nel quale nuove configurazioni espressive suggeriscono l'ibridazione di spazi aperti di diversa natura capaci di stimolare esperienze e conoscenze in chi lo utilizza, lo attraversa e ne gode.

Saint-Ouen, comune del *département* della Senna-Saint-Denis, è un centro urbano in rapida evoluzione, con un passato industriale ormai alle spalle, oggetto di interventi di trasformazione e di rigenerazione che puntano al recupero di una vasta area industriale dismessa. Un destino tipico di molte aree urbane, nelle quali i cosiddetti vuoti diventano il cuore di strategie di recupero che ambiscono ad una riverberazione degli effetti rigenerativi in contesti più ampi.

L'area dismessa dei Docks occupa 100 ettari, ai margini del centro storico di Saint-Ouen. L'intervento consiste nella trasformazione di un ampio comparto originariamente monofunzionale in un nuovo insediamento misto integrato nella città esistente, al cui

transformative dynamics. But assuming this horizon requires dealing with permanence: the project on the one hand tends to modify the existing – sometimes even through actions of radical manipulation – on the other hand it bases its own quality upon the recognition and the reactivation of pre-existing layers. Landscape assumes a structuring function that focuses on the ability to detect material and imaginary layers of places and invests the city in its whole, not only the open spaces. An idea of *integrative landscape* that aims to associate vegetable systems and urbanity because from the landscape and from its understanding new urban forms can be developed.

The experimentation field is wide, stimulated by the necessity of considering environmental aspects, management of superficial waters, energetic saving, maintenance of public spaces, and last but not least the integration of new materials and technologies.

At Saint Ouen, municipality of the Parisian belt on the shores of the Seine, the

project of Agence Ter of a park inside a new district is a chance to give life to a landscape in which new expressive configurations suggest the hybridization of various open spaces able to stimulate experiences and knowledges in those who use it, cross it, enjoy of it.

Saint Ouen, municipality of the Seine-Saint-Denis *département*, on the shores of the Seine, is a rapidly evolving urban center, with an industrial past, and it is interested by interventions of transformation and regeneration aiming at the recovery of a vast industrial area. A typical destiny for a lot of urban areas in which the so-called voids become the heart of remediation strategies that aspire to a reverberation of the regenerative effects in wider contexts. The neglected area of the Docks occupies 100 hectares on the shores of the Seine, at the borders of the historic centre of Saint-Ouen. The intervention consists in the transformation of an originally monofunctional broad compartment in a new mixed-use urban district integrated in the existing city,



interno 12 ettari di parco offrono un vasto spazio aperto sulle rive della Senna. Il nuovo quartiere, composto da un mix di abitazioni, uffici, negozi e servizi comunitari, è realizzato secondo principi di ecosostenibilità, dalla gestione dell'acqua al risparmio energetico, alla tutela della salute. La strategia urbana adottata pone al centro il parco che, interpretato in un'ottica nuova e non in chiave tradizionale di spazio pubblico a servizio del quartiere, risulta capace di rispondere ad un quadro multifunzionale, in grado cioè di ampliare le prestazioni, costituirsi come elemento fondativo dell'*urbs* per reagire attivamente ai cambiamenti e alle rapide trasformazioni che ormai caratterizzano gli ambiti urbani. Il parco rappresenta un luogo di coesione sociale, dove convivono attività diverse ed ambienti urbani e naturali eterogenei, prodotto di una strategia progettuale capace di lavorare con l'eterogeneità ed il conflitto, capace di adattarsi nel tempo perché ben disposta al cambiamento. Il *parc des Docks* persegue due obiettivi: entrare in risonanza con una dimensione metropolitana che travalica la scala del quartiere – per dimensioni è paragonabile ai parchi di Bercy e Citroën – e ricostruire un rapporto, perduto a seguito dell'industrializzazione dell'area, tra il centro di Saint Ouen e la Senna, le cui rive un tempo erano luogo di *loisir* per gli abitanti. Un rapporto riattivato in tutte le sue componenti, da quelle ecologiche, come la gestione dei flussi idrici e l'adattamento climatico, alla dimensione paesaggistica e dell'immaginario, riconquistando un orizzonte visivo e simbolico. L'orizzontalità è un tema costante nell'opera di Agence Ter, rimanda all'idea del suolo come primo orizzonte, misura dello spazio e delle molteplici relazioni che lo animano, il livello visibile di un insieme sedimentato da riconoscere e comprendere. Dunque anche a Saint Ouen la prima azione è sulla topografia: il suolo del parco è articolato secondo una successione di cavità alternate a pieni. Questo dualismo



è funzionale alla gestione dei flussi idrici, ma soprattutto consente la realizzazione del *dispositivo spaziale* e figurativo che sostiene il progetto e consente la materializzazione di spazi per la natura e la coltivazione, giardini per il pubblico, attrezzature per attività comunitarie. La combinazione di queste diverse nature esprime una sorta di *addomesticamento* della naturalità intesa come integrazione tra vegetazione, topografia e movimento dell'acqua in favore di un paesaggio abitabile.

Le acque piovane, raccolte dai tetti e dalle strade nel quartiere, sono convogliate lungo *rain gardens* e canali alberati, che funzionano come un grande serbatoio, un filtro attraverso stagni e giardini popolati da tritoni, libellule, rane e uccelli. Il sistema di gestione dell'acqua è completato da un bacino di laminazione per eventuali inondazioni della Senna e da uno di raccolta per l'irrigazione.

L'alternanza di pieni e di vuoti genera due specie di luoghi: *selvaggi*, come una sorta di grande prateria e col-

in which 12 hectares of park offer a large open space on the shores of the Seine.

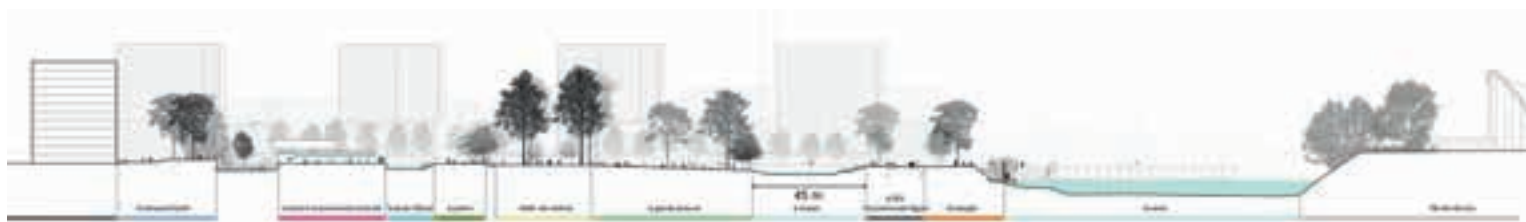
The new district, composed by a mix of residences, offices, shops and community services, is realized according to principles of sustainability, from water management to energetic saving, to health protection. The adopted urban strategy places the park at the centre – certainly not interpreted as public space serving the district – but able to answer to a new, multifunctional frame, able to widen performances, to constitute itself as grounding element for the *urbs* and to actively react to changes and rapid transformations that by now characterize urban contexts. The park as place of social cohesion, where different activities and heterogeneous urban and natural environments cohabit, product of a design strategy able to work with heterogeneity and conflict, able to adapt in time because well prepared to change. The *Parc des Docks* pursues two objectives: to resonate with a metropolitan dimension beyond

the district scale – for its size it is comparable to the parks of Bercy and Citroën – and to reconstruct a relationship, lost after the industrialization of the area, among the centre of Saint Ouen and the Seine, whose shores once were a place of leisure for the inhabitants. A relationship reactivated in all its components, from the ecological ones, as water management and climate adaptation, to the landscape and imaginative dimension, regaining a visual and symbolic horizon. Horizontality is a constant theme in the work of Agence Ter, it refers to the idea of the ground as first horizon, measure of space and of the multiple relationships animating it, the visible level of a whole to be recognized and understood. Therefore also at Saint Ouen the first action is on topography: the ground of the park is articulated according to a sequence of hollow and filled areas. This dualism is functional to water management but above all to the realization of the spatial and figurative *device* that sustains the project and allows the materialization of spaces for nature and cultivation, gardens for the public, equipments for community activities. The combination of these different natures expresses a sort of *domestication* of naturalness, meant as integration among vegetation, topography and water movement for a habitable landscape.

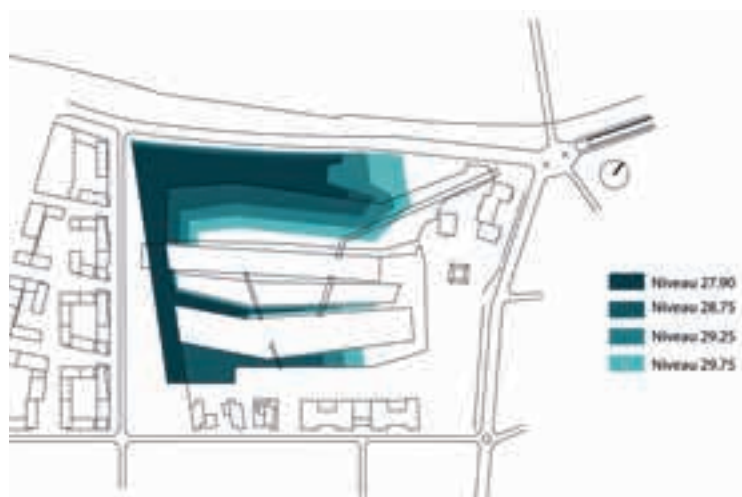
The rainwater collected from roofs and roads in the district are channelled along *rain-gardens* and canals planted with trees; once in the park, which works as a great reservoir, they filter through ponds and gardens populated by newts, dragonflies, frogs and birds. The water management system is completed by a lamination basin for possible floods of the Seine and by a basin storing irrigation water.

The alternation of solids and voids produces two kinds of places: wild places – a great grassland – and *cultivated* ones, as ornamental and vegetable gardens. The interaction among accessible and visible spaces proposes the





*tivati*, come giardini ed orti. L'interazione tra spazi accessibili e visibili propone il parco come un luogo aperto, versatile, disponibile per diversi usi e modalità conviviali attraverso l'applicazione di principi di multifunzionalità e la forza accogliente degli spazi. Questi, aperti in senso letterale, privi di frammentazione spaziale (limite tipico di un approccio tradizionale allo spazio pubblico che lo frammenta e specializza con attrezzature ed elementi) suggeriscono atmosfere diverse, luce, ombra, calma ed animazione. Un parco nel quale la vista si orienta sul paesaggio lontano e sulla città; sintetizzando temi caratteristici della ricerca di Agence Ter. L'interazione con il pubblico, attraverso la dotazione di attrezzature e spazi –, quali una serra-laboratorio dotata di luoghi per incontri, una grande cucina e spazi per il giardinaggio, aree conviviali e per il gioco. Un uso della vegetazione strutturante e non decorativa. La ricerca di un forte e profondo rapporto con il contesto – la terrazza pavimentata che media il rapporto con il centro storico. Un lavoro sul controllo dell'acqua fortemente integrato alla qua-



lità degli spazi pubblici dove stabilire e *mettere in luogo* relazioni tra processi biologici e sociali. Una ricerca originale ed innovativa sui processi naturali in ambito urbano. Il parc des Docks, anche per il successo di pubblico ricevuto, rappresenta un caso esemplare di come possa essere possibile dare vita ad un parco urbano combinando un'azione sui sistemi naturali con l'attenzione alle pratiche sociali per realizzare una centralità paesaggistica. ■

park as an open space, versatile, available for different uses and conviviality through the application of the principles of multifunctionality and the comfortable strength of spaces. These, open in literal sense, deprived of spatial fragmentation (the typical limit of a traditional approach to the public space that fragments and specializes it with equipments and elements) suggest different atmospheres, light, shade, calm and animation. A park

in which the sight directs on the distant landscape, on the city but also on the same park. A work in which there are some of the themes that characterize the research of Agence Ter. The interaction with the public, through the allocation of equipments and spaces – a greenhouse-laboratory endowed with spaces for meetings, a great kitchen and spaces for gardening, convivial areas, playgrounds. A use of the vegetation for structuring, not for decorating. The research of a strong and deep relationship with the context – the paved terrace mediates the relationship with the historical centre. A work on water management strongly integrated by the quality of public spaces where to establish and *put in place* relationships among biological and social processes. An original and innovative research on natural processes in urban context. The Parc des Docks, also for its great success, represents a model case of how it can be possible to give life to an urban park combining an action on natural systems with the attention to social practices in order to realize a landscape centrality. ■

1. P. 32. Veduta panoramica. / P. 32. Panoramic view.
2. P. 34. Il bacino d'acqua. / P. 34. The water basin.
3. P. 34. Il grande prato. / P. 34. The big lawn.
4. P. 35. Sezione trasversale. / P. 35. Cross section.
5. P. 35. Planimetria generale. / P. 35. General plan.
6. P. 35. Schema delle aree inondabili. / P. 35. flood areas.





# Paolo Zermani

## Restauro del Castello di Novara

### La forma necessaria

### The necessary form

## Restoration of the Novara Castle

LETTURA DI REVIEW BY GAETANO FUSCO

Fotografie di / Photos by Studio Zermani

*“Prima di essere celebre, Rodin era solo”*

Rainer Maria Rilke, *Su Rodin*, 2009

Una solitudine che nell'essere invincibile desiderio di forma trae dal tempo qualcosa di durevole *nella grazia delle grandi cose*. Risoluto e supremo, l'incipit del libro di Rainer Maria Rilke racchiude il mondo delle forme lucide e visionarie dei corpi nudi di Rodin scolpiti come volumi della carne, fragili e imperfetti come fossero archeologici. Il racconto sull'escatologia della forma di Rodin è per Rilke l'apoteosi di un'indicibile spiritualità che libera i corpi prigionieri nella pietra. Ancora nel celebre sonetto dell' *Arcaico Torso di Apollo* Rilke celebra la bellezza greca del torso nudo di Mileto *perché là non c'è punto che non veda te*. Fragile e preziosa eredità, nell'essere viva materia plasmata dal tempo, il nudo archeologico esprime il senso della trasformazione della forma che muta in una nuova forma, un trascorrere l'una sull'altra e l'una nell'altra nella quiete atemporalità dello spazio e delle sue leggi. La solitudine della forma di Rodin è per Rilke elegia di muta bel-

lezza e accesa magia che *tolta via dal tempo e data allo spazio* solo nella durata della sua creazione esalta la propria perfezione. Un tempo che produce una nuova e diversa interezza della forma nella contiguità e nella continuità di una memoria che esalta il senso della permanenza. La lezione alta dell'archeologia è tutta dentro le ragioni della memoria laddove descrive il senso di una eredità che sempre rivela in ogni tempo un suo senso e un suo fine. Eredità sono le città, eredità sono i corpi archeologici delle rovine architettoniche, continuità è l'architettura che vi permane che nondimeno costituisce un paesaggio di memorie per essere – scrive Aldo Rossi – *un passato che sperimentiamo ancora*.

A Novara trova chiarezza così il senso autentico del restauro del Castello visconteo-sforzesco dove Paolo Zermani dell'antica architettura archeologica recupera e ritrova la propria ragion d'essere attraverso il *nuovo* che si aggiunge al *vecchio* secondo il principio

*“Before being famous, Rodin was alone”*

Rainer Maria Rilke, *Su Rodin*, 2009

A solitude that being invincible, a desire of shape, obtains from the time, something lasting in *the neatness of the great things*. Resolute and supreme, the incipit of the book by Rainer Maria Rilke contains the world of the lucid and visionary shapes of the naked bodies of Rodin, sculptured like the volume of the bodies, fragile and imperfect as if they were archaeological. The story of the eschatology of the forms of Rodin is, for Rilke, the apotheosis of an inexpressible spirituality that frees the bodies entrapped in the stone. In the renowned sonnet of the *Archaic Torso of Apollo*, Rilke celebrates the Greek beauty of the naked trunk of Mileto *because there is no point that doesn't see you*. A fragile and precious heredity, being live material moulded by time, the archeologic nude expresses the sense of the transformation of a form changing into another form, passing one on the other and one in the other in the quiet timelessness of

the space and its laws. The solitude of the shape of Rodin is, for Rilke, elegy of silent beauty and bright magic that *taken away by the time and given to the space* only in duration of his creation exalts its own perfection. A time that produces a new and different entirety of the shape in the contiguity and continuity of a memory that exalts the meaning of permanency. The main lesson of the archaeology is entirely inside the reasons of the memory where it describes the sense of the heredity that always reveals its sense as well as its purpose. The heredity is the cities; the heredity is the archaeological bodies of the architectural ruins; the continuity is the architecture that persists and nevertheless builds a landscape of memories for being – Aldo Rossi writes – *a past that we still experience*.

Thus, the authentic sense of the restoration of the castle finds a clarity, where Paolo Zermani, of the ancient archaeological architecture,



dell'Alberti *di aiutare quel che s'ha da fare e non guastare quel che fatto*. Procede per elusione perché mira all'essenzialità per cristallizzare le forme necessarie dell'architettura che scavate e alzate controcielo meglio esprimono il tempo della trasformazione. La qualità architettonica del restauro si esprime non solo e non tanto nel modo in cui i volumi edilizi sono disposti quanto attraverso gli innesti che introducono e inquadrano la nuova immagine urbana della *Turrisella* medioevale: nella loro materica plasticità le forme addizionate esprimono il senso della trasformazione attraverso le assonanze e le corrispondenze con le forme che permangono.

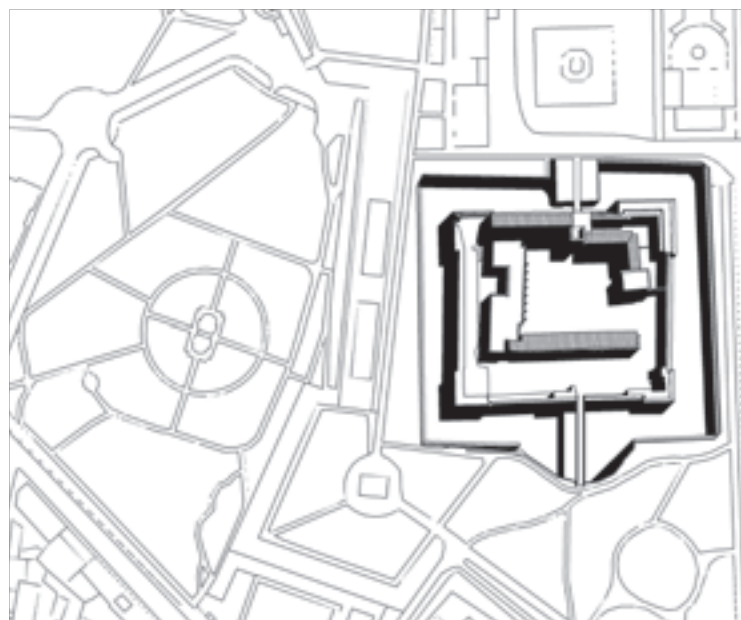
Luogo centrale del sistema centuriale urbano, il Castello di Novara presiede il tessuto storico consolidato attestato e regolato dal decumano di corso cavour-mazzini e dal cardo di corso italia-cavallotti che attraversandolo conduce alla Piazza dei Martiri su cui domina la statuaria murazione fortilizia. Il Broletto è traccia di questo antico e nobile passato. Il maniero appartenuto ai Visconti e poi agli Sforza è circondato dal Parco Allea di San Luca. Poggia sulle fondazioni dell'antico *castrum* di fondazione e domina come un giglio araldico il disegno urbano della città. Da un punto di vista architettonico la vicenda storica del maniero novarese è stata segnata da una progressiva serie di addizioni e demolizioni che si sono susseguite a partire dall'antico tracciato murario della città attraverso i successivi accrescimenti medioevali e rinascimentali e fino alle addizioni carcerarie ottocentesche che ne hanno definitivamente se-

gnato il carattere disomogeneo. Il restauro insedia nella struttura fortilizia il nuovo Museo della città, avendo destinato il piano sotterraneo al Museo Archeologico, il piano terra alla collezione di Arte Antica e i due piani ricostruiti dell'ala ovest alla Galleria di Arte Contemporanea. La soluzione è legata in larga misura al carattere austero e sobrio dell'edificio antico, cui contribuiscono le dimensioni, la monocromia della struttura in mattoni, la stereometrica linearità di un fuori scala voluto e rappresentato a sottolineare l'appartenenza dell'edificio al paesaggio urbano. Qui il pensiero progettuale di Zermani assume concretezza nella capacità di esprimere una cifra intellettuale che si oppone al tramonto del senso delle cose, alla dissoluzione del ruolo civile dell'architettura e della capacità di modificare razionalmente il reale *immer wieder*, sempre e di nuovo. A Novara esplora in profondità il rapporto tra tipo e luogo nella compiuta integrità di architettura e archeologia. Per frammenti e digressioni allude a una sistematicità epistemologica del progetto di architettura e a una ricomposizione del sapere attraverso cui si costituisce il processo di costruzione della forma dell'architettura. Le complesse cuciture morfologiche e materiche esprimono la forza progettuale di un umanesimo disvelato nel gioco della trasformazione geometrica degli elementi. L'ordine spaziale dell'antico *castrum* restaurato determina così la configurazione di un sistema urbano aperto ed equilibrato laddove allude a un principio di unità della struttura che è architettonica e archeologi-

regains its own *reason to be* through the *new* adding to the *old*, according to Alberti's criterion that states *to help what must be done and to not spoil what is already done*. He proceeds by exclusion because he aims for the essentiality to crystallize the necessary shapes that, excavated and raised against the sky, express better the time of the transformation. The quality of the restoration is expressed not only as the building volumes are placed but also through the grafts that introduce and frame the new urban image of the medieval *Turrisella*: in their material plasticity the added forms express the sense of transformation through assonance and correspondence with the forms that remain.

A central site of the urban centurial system, the Castle of Novara presides over the consolidated historical fabric attested and regulated by the decumano of Corso Cavour – Mazzini and by the cardo of Via Italia – Cavallotti that crosses it leading to Piazza dei Martiri dominated by the statuary masonry fortress.

The Broletto is a trace of this ancient and noble past. The manor belonging to the Visconti and then to the Sforza is surrounded by Parco Allea di San Luca. It rests on the foundations of the old *castrum* and dominates the urban design of the city like a heraldic lily. From an architectural point of view, the history of the Novara manor has been marked by a progressive series of additions and demolitions that have followed one another starting from the ancient city walls through successive medieval and Renaissance accretions and up to the nineteenth century prison additions that have definitively marked its inhomogeneous nature. The restoration houses the new city museum in the fortress, having allocated the underground floor to the Archaeological Museum, the ground floor to the collection of Ancient Art and the two reconstructed floors of the west wing to the Gallery of Contemporary Art. The solution is largely linked to the austere and sober nature of the ancient building, to which the





ca, riverbero di uno sfuggente e struggente archetipo di lontana bellezza.

Legate da una ermetica e problematica magnificenza, al dunque le rovine di archeologia nell'essere cattedra di *insigni maestri* trovano nell'architettura la propria ragion d'essere. Frammenti di architettura modificati dal tempo che si pongono come un problema aperto a risposte progettuali diverse per essere di nuovo – scrive Edoardo Persico – *sostanza di cose sperate*. Tracce che ostentano l'incompiutezza che il progetto traduce in un registro indiziario di scoprimento e di ricomposizione della forma. Il restauro di Novara collega l'atto trasformativo del manufatto alla sua misura e alla sua bellezza in un'unica emozione della forma architettonica che si amplifica come patrimonio collettivo nella geografia urbana del luogo. Qui sistematica è l'indagine sulla memoria che interroga i moduli tipologici dell'edificio a corte da cui far emergere i temi consolidati dell'architettura, la simmetria, il ritmo, le proporzioni, il modulo, nonché gli elementi della costruzione, le mura, la corte, il fossato, la torre-belvedere, il tutto nel rigore di una redenzione assolutoria della forma carica di significati profondi e complessi. Una bellezza della forma espressa dal senso di equilibrio e di accordo tra le parti che restituisce alla costruzione l'autonomia e la pienezza di un tutto.

La stessa ossificazione dell'immagine architettonica è ricerca di memorie da cui derivare un linguaggio finalizzato a cogliere la genesi della forma all'interno di un procedimento analitico e additivo in cui – scrive ancora Aldo Rossi – *vi è anche la storia e un'altra chiarificazione sul prodotto della storia dell'architettura*. Nel combinato tipo-morfologico l'architettura si fa interprete di un'autentica esperienza della memoria attraverso la concretezza della forma. L'ordine sintattico dell'edificio restaurato e ricostruito è determinato da un gioco di corrispondenze tra il nucleo di fondazione e il paesaggio urbano contemporaneo di Piazza dei Martiri. L'antica impronta



costruttiva del *castrum* è il riferimento tipologico per la ricostruzione della manica che ospita la nuova Galleria d'Arte Contemporanea necessaria alla ricomposizione dell'unità dell'impianto in continuità con le stratificazioni viscontee, sforzesche e spagnole. La stessa logica dell'addizione, nel chiarire i principi della continuità dell'architettura con la memoria archeologica, si impone per la lucida e chiara forza espressiva di appartenenza e di identificazione nell'idea di un centro del sistema urbano, quel *cuore della città* teorizzato da Ernesto Nathan Rogers di cui a Novara il Castello restaurato e ricostruito ne esplicita e rappresenta la *coulisse*, la materia i colori, la luce. In uno straordinario scenario urbano dominato dal pinnacolo della cupola antoniniana del San Gaudenzio, la piazza e le rovine restaurate del castello si riprendono la scena. Spaccato di una geografia urbana che racconta la storia e l'articolata vicenda della costruzione attraverso un controllo della forma che traduce la capacità di lettura del *topos* urbano nella sopravvivenza del manufatto: la Rocchetta

dimensions, the monochrome of the brick structure contribute, the stereometric linearity of an out-of-scale and desired scale to underline the building's belonging to the urban landscape. Here, the design thought of Zermani assumes concreteness in the ability to express an intellectual figure that opposes the sunset of the sense of things, the dissolution of the civil role of architecture and the ability to rationally modify the real *immer wieder*, always and again. In Novara, he explores in-depth the relationship between type and place in the complete integrity of architecture and archaeology. By fragments and digressions, he alludes to an epistemological systematic nature of the architectural project and to a re-composition of knowledge through which the process of constructing the form of architecture is constituted. The complex morphological and material stitching express the design strength of a humanism unveiled in the game of geometric transformation of the elements. The spatial order of the restored ancient *castrum* thus determines the

configuration of an open and balanced urban system, where he alludes to a principle of unity of the architectural and archaeological structure, re-verberation of an elusive and tormenting archetype of distant beauty.

Linked by a hermetic and problematic magnificence, the ruins of archaeology in being the chair of *distinguished masters* find their *raison d'être* in architecture. Fragments of architecture changed over time that are a problem open to different design answers to be new – writes Edoardo Persico – *substance of things hoped for*. Traces that flaunt the incompleteness that the project translates into an indicative register of discourse and re-composition of form. The restoration of Novara connects the transformative act of the building to its size and beauty in a single emotion of the architectural form that is amplified as a collective heritage in the urban geography of the place. Here the study is systematic on memory that interrogates the typological modules of the court building from which emerge the consolidated themes of architecture, symmetry, rhythm, proportions, form, as well as the elements of the building, the walls, the court, the moat, the belvedere tower, all in the rigour of an absolatory redemption of the form full of deep and complex meanings. A beauty of form expressed by the sense of balance and agreement between the parts that gives back to the construction the autonomy and fullness of a whole.

The same ossification of the architectural image is a search for memories from which a language can be derived aimed at grasping the genesis of form within an analytical and additive process in which – Aldo Rossi writes – *there is also history and another clarification on the product of the history of architecture*. In the combined morphological type, architecture becomes the interpreter of an authentic experience of memory through the concreteness of form. The syntactic order of the restored and reconstructed



delle fortificazioni viscontee, i bastioni, le mura merlate, frammenti che tracciano una sequenza tettonica collegata a un sistema tipologico espressivo dell'assertiva antica impronta della costruzione. Il restauro diventa così una sorta di avventura della conoscenza attraverso la colta manipolazione della forme dove ogni operazione è subordinata al valore espressivo dell'opera nell'intento di custodirla.

Questa straordinaria compresenza della memoria archeologica con l'architettura contemporanea è l'idea paradigmatica del recupero conservativo e ricostruttivo del manufatto, come nel Teatro romano a Sagunto di Giorgio Grassi o come nell'Archivio Reale Generale di Navarra a Pamplona dove lungo la via Francigena Rafael Moneo restaura, addiziona e ricostruisce il Palazzo dei Re di Navarra per ridefinirlo in una nuova unità architettonica. Zermani ancor più restituisce l'idea del castello ricostruendone i caratteri distintivi e offrendo alle antiche rovine romane e medioevali una nuova condizione di forma attraverso la conferma degli elementi dell'impalcato tipologico. Il dispositivo progettuale può essere letto allora come combinazione di forme all'interno di una logica costruttiva che lo presiede. Qui come nell'archivio di Moneo l'architettura rimane riconoscibile perché garantita dalla tipologia dell'impianto che conferisce al luogo la propria univoca riconoscibilità: come un'epoca



trascolora in un'altra le pietre passano in una nuova costruzione per fondere storia, mito e architettura nell'intelligibilità di nuove forme. Questo sistema si rivela essere complementare e sovrapponibile attraverso l'uso di elementi estranei e nuovi che nella logica della costruzione rendono esplicita la *contaminatio*. L'edificio restaurato coglie così attraverso le leggi di uniformità e regolarità la forma necessaria che possa collegare l'atto trasformativo dell'architettura alla tradizione della città, alla sua misura e alla sua bellezza. Come nel Tempio di cremazione a Parma o nella Casa della finestra nella Piazza Tasso di Firenze, nel carattere asciutto e tagliente dell'architettura di Zermani a Novara, come nei corpi di Rodin, compiutamente traspare l'icastica misura di una sempre sorprendente semplicità della forma. ■

building is determined by a play of correspondence between the foundation nucleus and the contemporary urban landscape of Piazza dei Martiri. The ancient constructive imprint of the *castrum* is the typological reference for the reconstruction of the wing that houses the new Contemporary Art Gallery, necessary for the recomposition of the continuity of the plant with the Visconti family, the Sforza family and the Spanish stratifications. The same logic of addition, in clarifying the principles of the continuity of architecture with archaeological memory, is necessary for the clear expressive force of belonging and identification in the idea of a centre of the urban system, that heart of the city theorized by Ernesto Nathan Rogers of which in Novara, the restored and rebuilt Castle explicitly represents the *coulisse*, the material, the colours and the light. In an extraordinary urban setting dominated by the pinnacle of the Antoneliana dome of San Gaudenzio, the square and the restored ruins of the castle, they take back to the scene. A cross-section of an urban geography that recounts the complex history of the building through a control of the form that translates the reading ability of the urban *topos* into the survival of the artefact: the Rocchetta of fortifications, the ramparts, the crenellated walls, fragments that outline a tectonic sequence connected to an expressive typological system of the assertive ancient imprint

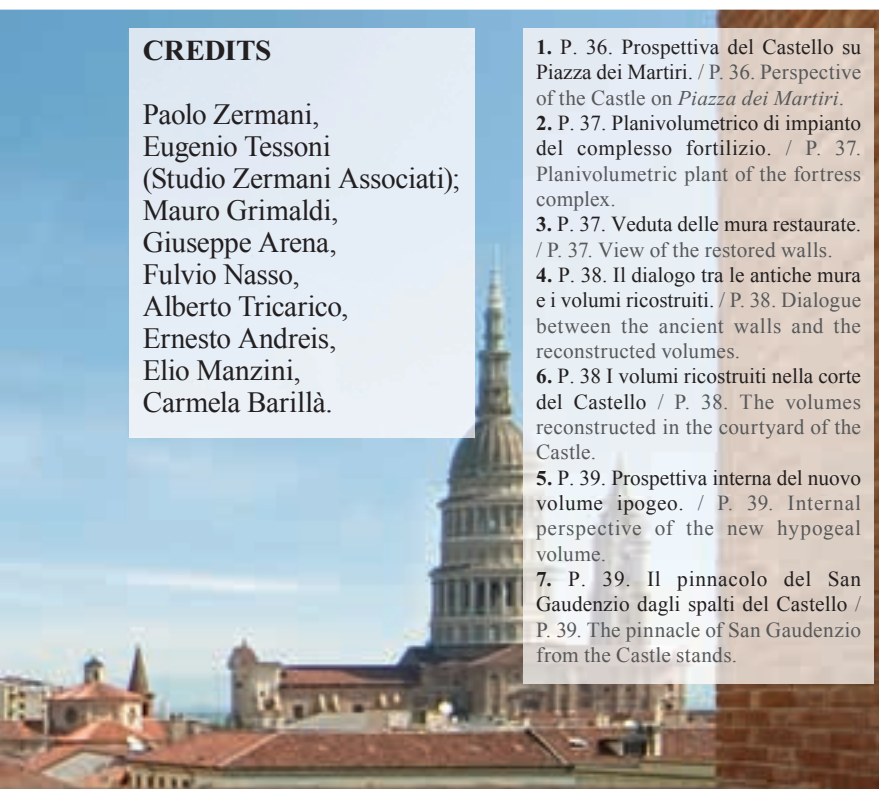
of the construction. The restoration thus becomes a sort of adventure of knowledge through the cultured manipulation of forms where every operation is subordinated to the expressive value of the work in order to keep it. This extraordinary coexistence of archaeological memory with contemporary architecture is the paradigmatic idea of conservative and reconstructive recovery of the artefact, as in the Roman Theatre a Sagunto di Giorgio Grassi or as in the Royal Archives of Navarra in Pamplona, where along the Via Francigena, Rafael Moneo restored, added and rebuilt the Palace of the Kings of Navarra to redefine it in a new architectural unity. Even more so, Zermani restores the idea of the castle by reconstructing its distinctive features and offering the Roman and Medieval ruins a new form through the confirmation of the elements of the typical deck. The design device can then be read as a combination of shapes within a constructive logic that presides over it. Here, as in the Moneo archive, the architecture remains recognizable because it is guaranteed by the type of system that gives the place its unequivocal recognition: as an era passes into another, the stones pass into a new construction to merge history, myth and architecture into the intelligibility of new forms. This system results complementary and superimposable through the use of extraneous and new elements that make the *contaminatio* explicit in the construction logic. The restored building thus captures through the laws of uniformity and regularity the necessary form that can link the transformative act of architecture to the city's tradition, its size and its beauty. As in the Temple of Cremation in Parma or in the House of the Window in Piazza Tasso in Florence, in the dry and sharp nature of the architecture of Zermani in Novara, as in the bodies of Rodin, the icastic measure of an always surprising simplicity of form appears. ■

Translation by  
Francesca Fusco

## CREDITS

Paolo Zermani,  
Eugenio Tessoni  
(Studio Zermani Associati);  
Mauro Grimaldi,  
Giuseppe Arena,  
Fulvio Nasso,  
Alberto Tricarico,  
Ernesto Andreis,  
Elio Manzini,  
Carmela Barillà.

1. P. 36. Prospettiva del Castello su Piazza dei Martiri. / P. 36. Perspective of the Castle on Piazza dei Martiri.
2. P. 37. Planivolumetrico di impianto del complesso fortilizio. / P. 37. Planivolumetric plant of the fortress complex.
3. P. 37. Veduta delle mura restaurate. / P. 37. View of the restored walls.
4. P. 38. Il dialogo tra le antiche mura e i volumi ricostruiti. / P. 38. Dialogue between the ancient walls and the reconstructed volumes.
6. P. 38 I volumi ricostruiti nella corte del Castello / P. 38. The volumes reconstructed in the courtyard of the Castle.
5. P. 39. Prospettiva interna del nuovo volume ipogeo. / P. 39. Internal perspective of the new hypogeal volume.
7. P. 39. Il pinnacolo del San Gaudenzio dagli spalti del Castello / P. 39. The pinnacle of San Gaudenzio from the Castle stands.







# Orazio Carpenzano

## Il Campo della Pietra d'Italia

### The Field of the Stone of Italy

LETTURA DI **REVIEW BY** ANTONELLA GRECO

Fotografie di / Photos by Studio

*“Poco dopo egli tornò, recandomi l'ordine di ritirarmi dalla mia posizione, il più presto possibile.*

*Quest'ordine mi fulminò, mi stordì: ricordo che la mia mente fu come percossa da un'idea come una scena e riempita da un lampo: “Lasciare il Monte Nero” questa mitica rupe, costata tanto, e presso di lei il Wrata; il Vrsic; lasciare, ritirarsi dopo due anni di sangue.”*

Carlo Emilio Gadda, *La battaglia dell'Isonzo* (memoriale)

Così Carlo Emilio Gadda, con una pagina del tutto priva di retorica, ricostruisce in prigionia lo sfondamento del fronte sloveno il 24 ottobre del 1917, il giorno tragico di Caporetto. Una giornata apparentemente normale, in montagna, passata tra i minuziosi rituali che scandiscono la giornata dei soldati. Lontano, l'eco degli spari. Nessuna comunicazione, nessuna avvisaglia particolare che i soldati tedeschi avrebbero sfondato il fronte, dilagando nel Veneto sino quasi a Venezia, se non è secondo gli storici più recenti Cadorna sapeva – aveva saputo – l'avviso di un imminente attacco alle due di notte del giorno precedente. Un fulmine a ciel sereno. L'abbandono di tutto: armi, viveri, animali, ricordi. Gadda stesso forzatamente lascia dietro di sé i diari delle battaglie del Carso. Catturato sull'Isonzo, gli arriveranno gli echi della disfatta, delle migliaia di morti, le voci di ammutinamenti sediziosi, di fucilazioni d'innocenti, dello sterminato numero di prigionieri. L'ignominia di Cadorna, che accusa i soldati, l'assenza di ordini di Badoglio. Soltanto ora, a cent'anni di

distanza, quella terribile pagina della storia d'Italia è indagata con sufficiente chiarezza, la stessa scientifica, dimessa obiettività che Gadda riserva alle scene di guerra e di prigionia nei campi di concentramento tedeschi, mentre l'inaspettata vittoria di Vittorio Veneto e la successiva trasformazione della sul nemico in vittoria fascista tout-court, hanno coperto per moltissimi anni la vicenda con un velario di passioni fuorvianti.

Anche Redipuglia, come la prosa di Gadda, per quanto gravido di simboli, è un monumento sorprendentemente quasi privo di retorica. Costruito nel 1938 da Giovanni Greppi, ben noto progettista di sacrari militari, si presenta come una montagna sacra, un percorso costruito dall'uomo con ritmo solenne, immerso nel paesaggio del Carso, trascolorato nelle nuvole, ombreggiato dai profili taglienti dei gradoni. Se fosse lecito un confronto diacronico, potrebbe essere paragonato al Cretto di Burri a Gibellina. Lo stesso labirinto, lo stesso silenzio, la stessa presenza della morte che si trasfonde nella vita, con i fiori che nascono, il cinguettio degli uccelli, i versi degli animali

*“Shortly thereafter he returned, ordering me to withdraw from my position as soon as possible.*

*This order struck me, dazed me: I remember that my mind was struck by an idea like a scene and filled with a flash: “Leave the Black Mountain” this mythical cliff, it cost so much, and with it the Wrata; the Vrsic; leave, retreat after two years of blood.”*

Carlo Emilio Gadda, *The battle of the Isonzo* (memorial)

Carlo Emilio Gadda wrote in a page entirely devoid of rhetoric, reconstructing in prison the breakthrough of the Slovenian front on October 24, 1917, the tragic day of Caporetto. A seemingly normal day in the mountains, passed among the meticulous rituals that mark a typical day of soldiers. Far away, the echo of the shots. No communication, no special warning that the German soldiers would have broken through the front, spreading into Veneto almost reaching Venice, if not according to the most recent historians, Cadorna knew, had known – the warning of an imminent attack at two o'clock in the morning of the day before. A bolt from the blue. Abandonment of everything: weapons, food, animals, memories. Gadda himself forcibly left behind the diaries of the Carso battles. Captured on the Isonzo, the echoes of the defeat, of the thousands of dead, the voices of seditious mutinies, of murders of innocents, of the immense number of prisoners, came to him. The ignominy of Cadorna, who accuses the soldiers, the absence of orders from Badoglio.

Only now, a hundred years later, that terrible page in the history of Italy is investigated with

sufficient clarity, the same scientific, resigned objectivity that Gadda reserved to the scenes of war and imprisonment in the German concentration camps, while the unexpected victory of Vittorio Veneto and the subsequent transformation of the enemy into a fascist tout-court victory, have covered the affair for many years with a veil of misguided passion.

Even Redipuglia, like the prose of Gadda, although pregnant with symbols, is a monument surprisingly almost devoid of rhetoric. Built in 1938 by Giovanni Greppi, a well-known designer of military memorials, it looks like a sacred mountain, a man-made path with solemn rhythm, immersed in the Karst landscape, sunk in the clouds, shaded by the sharp profiles of the steps. If a diachronic comparison were allowed, it could be compared to the Cretto di Burri in Gibellina. The same labyrinth, the same silence, the same presence of death that transfuses in life, with the flowers that bloom, the chirping of birds, the sounds of animals in the distance despite the front of contemporary reality, with its houses and villas without quality, (Gadda, speaking of Brianza) and even the train, continuously advancing slowly



in lontananza nonostante il fronte della realtà contemporanea, con le sue case e ville e villette senza qualità, (Gadda, parlando della Brianza) e persino il treno, avanzino continuamente a corrodere pian piano l'integrità del paesaggio e la primitiva apparenza metafisica della montagna di Redipuglia.

Appare quindi necessario che la nostra epoca lasci qui un segno di quella invocata qualità: anzi un sistema com'è scritto nella bella relazione del progetto di cui qui si parla, "eterogeneo di frammenti strutturati, elaborato utilizzando corpi formalmente distinti e compiuti come testimoni fossili o archetipi del loro carattere universale (la piazza, la porta, il muro, il corridoio, il basamento)" che si ibridi con il lascito del monumento e ibridandosi lo reinterpreti con gli occhi del nostro tempo.

La Porta e il muro come accesso dal museo all'infinito, dalla contrazione spaziale all'elevarsi del monumento. La Piazza, che in realtà è una vera e propria installazione, è quella che attira maggiormente lo sguardo: inventata nel senso antico del termine da Orazio Carpenzano e dal suo gruppo di progettazione (Pallaria, Marcoaldi, Balducci, Di Giacomo) connette la Casa museo che funge da accesso alla Montagna sacra. Questa connessione avviene mediante una configurazione densissima di pietre colorate, a formare il disegno geometrico di un tappeto lapideo che si illumina dal basso nella notte, disvelando alla veduta zenitale zone più o meno dense di luce e rilegandosi alla montagna luminosa. Un pattern di pietra, un invito, un prologo alla vista della montagna. La straordinaria intensità di questa installazione contemporanea è pienamente leggibile di giorno, e ancora di più la notte, quando la luce che traspare dal disegno delle pietre isola finalmente il recinto sacrale dall'avanzata delle periferie circostanti restituendo all'insieme tutta la sua forza. La stessa strada, una concitata pausa tra la

nuova piazza e la montagna, trasforma la visione cinetica del campo e del monumento in una emozionante percezione luminosa. Stranamente, l'illuminazione del Campo (nome dato in origine alla Piazza) lo rende quasi un tappeto mobile, uno di quei litostrati elettronici che in un evidente ossimoro abbiamo spesso osservato nelle opere di Studio Azzurro, artisti/architetti cari al progettista di questa installazione. Impossibile anche qui sottrarsi al valore simbolico: le 8047 pietre policrome del pattern sono nel numero dei comuni d'Italia; facile l'assonanza all'eterogenea generosa partecipazione a una guerra che per la prima volta coinvolge l'Italia unita. L'apparente disordine ordinato del lapideo arazzo, nella sua estrema frammentazione suggerisce inevitabilmente l'accumulo, il lavoro dei corpi che la guerra restringeva nell'angustia delle trincee.

Nella contaminazione tra antico e moderno forse la chiave di tutto l'intervento, è riscontrabile nella struttura del tappeto "luminoso", composto di figure triangolari colorate e disposte secondo un abaco, ispirata chiaramente all'antico *opus sectile* romano come agli arazzi del Bauhaus che paradossalmente lo reinterpretano, ai mosaici come alle ripetizioni ossessive di alcune griglie matematiche concettuali.

Il gioco rarefatto tra storia e memoria dove convergono sinteticamente questi elementi, come in un'opera d'arte totale, rimanda proprio al nostro modo di reinterpretare i monumenti. ■

to corrode the integrity of the landscape and the primitive metaphysical appearance of the mountain of Redipuglia.

It therefore seems necessary that our era leave here a sign of that invoked quality: a system as written in the beautiful report of the project referred to here, "heterogeneous structured fragments, elaborated using formally distinct bodies and completed as fossil witnesses or archetypes of their universal nature (the piazza, the entrance, the wall, the corridor, the basement)" that is hybrids with the legacy of the monument and by hybridizing it reinterprets it with the eyes of our time.

The entrance and the wall as access from the museum to infinity, from spatial contraction to the elevation of the monument. The Piazza, which, in reality, is a real installation, is the one that attracts the most looks: invented in the ancient sense of the term by Orazio Carpenzano and his design group (Pallaria, Marcoaldi, Balducci, Di Giacomo) connects the Museum house which serves as an access to the Sacred Mountain. This connection takes place through a dense configuration of coloured stones, forming the geometric design of a stone carpet that illuminates from below in the night, revealing to the zenithal view of areas more or less dense with light and binding to the bright mountain. A stone pattern, an invitation, a prologue to the mountain view. The extraordinary intensity of this contemporary installation is fully legible by day, and even more so by night, when the light from the design of the stones finally isolates the sacral enclosure from the advancing of the surrounding

suburbs, restoring its strength to the whole. The same road, an agitated pause between the new square and the mountain, transforms the kinetic vision of the field and the monument into an exciting luminous perception. Strangely, the illumination of the Campo (name originally given to the Piazza) makes it almost a moving carpet, one of those electronic lithostrates that we have often observed in the works of Studio Azzurro, artists/architects dear to the designer of this installation. It is impossible to escape the symbolic value: the 8047 polychrome stones of the pattern are the number of the municipalities of Italy; easy assonance to the heterogeneous generous participation in a war that for the first time involved a united Italy. The apparent orderly disorder of the tapestry stone, in its extreme fragmentation, inevitably suggests the accumulation, the work of the bodies that the war reduced in the distress of the trenches.

In a contamination between ancient and modern that is perhaps the key to the whole intervention, the structure of the "luminous" carpet composed of coloured triangular figures arranged according to an abacus, is inspired by the ancient Roman *opus sectile*, as well as the tapestries of the Bauhaus, which paradoxically reinterprets it, to the mosaics, as well as to the obsessive repetitions of some conceptual mathematical grids, in a rarefied game between history and memory, which synthetically converge, as in a total work of art, art and craftsmanship, technique and memory, modern and postmodernity that is precisely our way of reinterpreting monuments. ■



1. P. 40 Il Campo delle Pietre d'Italia verso il Sacario. / P. 40. The Field of the Stone of Italy towards the Shrine.  
2. P. 41 Vista aerea del Campo verso il Sacario. / P. 41. Aerial view of the field towards the Shrine.



# Architettura e arte dei luoghi della memoria

## Architecture and art of the sites of memory

LETTURA DI REVIEW BY STEFANIA TUZI

**N**egli anni Venti gli studi di Maurice Halbwachs hanno dimostrato come le identità collettive si strutturano attorno a riferimenti spazio-temporali che rinsaldano la memoria di un passato comune. Riprendendo questo concetto Ugo Fabietti e Vincenzo Matera hanno scritto: “Sul piano temporale la memoria rievoca eventi che essa stessa colloca in qualche punto dello spazio, ‘luoghi di memoria’ su cui l’identità si proietta, e da cui trae, la propria storia, le vicissitudini che le appartengono. I luoghi della memoria sono, come ha precisato Pierre Nora, ‘siti’ in cui si condensano le immagini di un passato carico di significati”<sup>1</sup>.

Nel mondo contemporaneo il museo è il luogo nel quale sono raccolti, secondo criteri finalizzati alla produzione di una visione materiale del passato comune, oggetti che diventano produttori di memoria e quindi di identità. Non più solo contenitori di opere d’arte, ma luoghi di costruzione della memoria. Accanto a questi ci sono poi i musei e i memoriali che raccontano eventi della storia. Come ricorda Pierre Nora si tratta di luoghi “che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una qualche comunità”<sup>2</sup> dove quella che viene definita “l’intenzionalità della memoria” diventa prioritaria. Sono mezzi per legare passato, presente e futuro. Del resto, come afferma Halbwachs “Non c’è memoria collettiva che non

si dispieghi in un quadro spaziale (...) non si capirebbe come possiamo ritrovare il passato se esso non si conservasse in effetti nel mondo materiale che ci circonda. È sullo spazio (...) che dobbiamo rivolgere la nostra attenzione: è su di esso che il nostro pensiero deve fissarsi perché questa o quella categoria di ricordi possa riapparire”<sup>3</sup>. Si pensi al monumento delle Fosse Ardeatine di Roma o al Yad Vashem memoriale della Shoa di Gerusalemme.

Come ha scritto Primo Levi: “quello che è accaduto una volta può tornare ad accadere”, e molti dei musei e dei memoriali progettati in questi anni sembrano muovere proprio dalle sue parole. Raccontare i fatti, conservare i documenti, in una osmosi in cui spesso il contenuto e il contenitore si confondono, dove l’architettura diviene essa stessa elemento evocativo della storia caricandosi di significati e di stimoli emotivi.

Già nel 1944 nella catalogazione dei *Lieux de mémoire dans l’Orne* della Seconda guerra mondiale si affina la nozione di “luogo di memoria” e si precisa che questi possono essere di tre tipi: i luoghi “suggeriti”, nei quali un oggetto ricostruito ricorda indirettamente l’offesa subita (per esempio dai bombardamenti); quelli “grezzi”, spazi nei quali non è stato operato alcun intervento di recupero (per esempio luoghi dove sono avvenuti fatti storici) e quelli “costruiti”, in cui l’uomo è intervenuto con un manufatto a indicare un avveni-

**D**uring the 1920’s Maurice Halbwachs studies demonstrated how collective identities organize themselves around spatial and temporal references which strengthen the memory of a common past. Following this idea, Ugo Fabietti and Vincenzo Matera in a recent study wrote: “Temporally the memory recalls events that places in some point of the space, ‘sites of memory,’ on which the identity projects itself and from where it draws its own history and the vicissitudes that belong to it. The sites of memory are – as Pierre Nora has pointed out – ‘sites’ in which images of a past full of meanings condense”<sup>1</sup>.

In the contemporary world the museum is the place that collects objects following criteria organized for the creation of a material vision of a common past, objects which become producers of memory and hence of identity. It is no longer a mere container of art works, but a place for the construction of memory. But alongside there are museums and memoriali that relate historical events. As Pierre Nora points out, these are places “which the will of men or the incessant action of time have transformed in symbolic elements of some community”<sup>2</sup>, places where what is defined as “the intentionality of memory” becomes of utmost importance but also means for linking past, present and future. After all – as Halbwachs affirms – “there is no

collective memory that does not spread through a spatial dimension (...) it could not be understood how we can re-find the past if it was not eventually preserved in the material world which surrounds us. It is on space (...) that we must turn our attention: it is upon it that our thought must focus so that one category of memories or another could reappear”<sup>3</sup>. We refer, for example, to the Fosse Ardeatine (Ardeatine caves) in Rome or to Yad Vashem the memorial of the Shoa in Jerusalem.

As Primo Levi wrote, “what happened once can occur again” and many of the planned museums and memoriali during the those years seem to move from his own words: to tell facts and preserve documents in a process of absorption where often content and container mingle and the architecture becomes in turn an evocative element of history charging itself with meanings and emotional impulses.

As early as 1944 in the catalogue of the *Lieux de mémoire dans l’Orne* of the Second World War the notion of “place of memory” is honed according to three types: “suggested” places, in which a reconstructed object indirectly recalls a suffered injury (for example during a bombardment), “raw” places in which no recovery operations were carried out (for example places where historical events have taken place) and “constructed” places in which man has stepped in with a handwork to mark an event



mento (un memoriale, un monumento, un padiglione o una lapide). Questo tipo è quello più complesso e ha dato origine a progetti molto diversi tra loro.

In alcuni casi si tratta di opere che si inseriscono, con un linguaggio astratto, in luoghi dove sono avvenuti eventi traumatici. È il caso del padiglione Italiano ad Auschwitz nato per volere dell'Associazione nazionale ex-deportati (Aned) e allestito all'interno del Blocco 21 dell'ex campo di concentramento.

Pensato come luogo di raccoglimento e di ricordo di tutti gli italiani vittime del nazismo, dove ogni elemento deve coinvolgere il visitatore, il progetto viene realizzato da Lodovico Belgiojoso – con la collaborazione di Enrico Peressutti e Alberico Belgiojoso – per la parte architettonica, Pupino Samonà, per le pitture, e Luigi Nono, per la musica. Il coordinamento è di Nelo Risi e Primo Levi, membro del comitato, si occupa dei testi.

Per Belgiojoso e Levi, testimoni diretti dell'olocausto, l'opera vuol essere innanzitutto un monito da consegnare alle generazioni future. Un compito che l'architetto milanese, già autore di altri memoriali, affronta cercando una "visione di sintesi, più efficacemente comunicabile alle nuove generazioni" che si traduce nel "ricreare, allusivamente, un'atmosfera di incubo, l'incubo del deportato straziato fra la quasi certezza della morte e la tenue speranza della sopravvivenza"<sup>4</sup>.

L'idea di traduce in un'enorme spirale a elica. Un tunnel con il pavimento fatto da traversine ferroviarie dalle quali sale la musica di Luigi Nono e le pareti rivestite dalle tele dipinte da Samonà che, sulla traccia di un testo di Levi, rievocano la tragedia: dalla dittatura alla deportazione. I colori sono evocativi: dal nero, che richiama il fascismo, al rosso del movimento operaio; dal bianco dei cattolici al giallo per gli ebrei. Alla fine del percorso i colori si mescolano aprendo lo sguardo del visitatore "verso un mondo migliore". Tutto serve a coinvolgere lo spettatore chiamato, attraverso un'esperienza artistica totale, a confrontarsi con la storia dell'Italia e della Seconda guerra mondiale, cornice indispensabile per leggere

la deportazione e la "storia delle tirannidi fasciste in Europa".

Purtroppo, nel 2016, il padiglione è stato smantellato per decisione unilaterale della Direzione del Museo/KZ di Auschwitz-Birkenau in quanto non rispondente alle Linee Generali per gli allestimenti delle mostre nazionali adottate in Polonia nel 1991 e considerata "un'opera datata" oltre che "un'opera d'arte fine a sé stessa e priva di valore educativo". Il padiglione, si spera, sarà ricostruito in Italia, tuttavia il suo smantellamento apre una riflessione su cosa voglia dire progettare spazi nei luoghi di memoria.

Da sempre memoriali, siti e musei legati alla memoria di eventi traumatici hanno intrattenuto un rapporto non casuale con varie forme di espressione artistica, in alcuni casi trasformandosi essi stessi in opere d'arte. Le ragioni sono molteplici e complesse; è come il tentativo di dare risposta alla domanda: "che fare" di luoghi che sono stati teatro di violenze di massa, di sofferenza e di morte? L'arte si fa così alternativa alla paralizzante opposizione fra una ripetizione ossessiva degli eventi e un oblio che cancella ogni traccia, un'alternativa capace di pensare, evocare, rappresentare il trauma attraverso una forma simbolica che coinvolga il fruitore e gli permetta di ricostruire gli eventi con nuove immagini. Nel caso del padiglione italiano ad Auschwitz ciò è ancora più vero se si pensa è stato realizzato da persone come Levi e Belgiojoso che avevano subito in prima persona gli orrori della deportazione.

Peter Eisenman per il Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa di Berlino, nell'area originariamente occupata dal palazzo e dalle proprietà di Goebbels, tra la Potsdamer Platz e la porta di Brandeburgo, sceglie una strada diversa. Paradossalmente il luogo prescelto è legato alla memoria dei carnefici, nel tentativo più o meno esplicito di ribaltarne la valenza a favore dei sofferenti.

(i.e. a memorial, a monument, a pavilion or a commemorative plaque). This is the most complex type that has given rise to very different projects.

Sometimes the works stand on, with an abstract language, in places where traumatic events have occurred. Such is the case of the Italian pavilion in Auschwitz, built by the Aned Associazione nazionale ex-deportati (National association of deportees) in the Block 21 of the ex-concentration camp. Conceived as a place of reflection and memory for all the Italian victims of Nazism where every element should emotionally involve the visitor, the project was realized by Ludovico Belgiojoso (architecture, with the collaboration of Enrico Peressutti and Alberico Belgiojoso), Mario or Pupino Samonà (painting) and Luigi Nono (musical effects) under the coordination of Nelo Risi, with texts written by Primo Levi, member of the committee of the Aned.

For Belgiojoso and Levi, direct witnesses of the holocaust, the work is intended above as an admonishment to be delivered to future generations. It is a task that the Milanese architect, who already was the author of other memoriali, faces seeking a "synthetic vision more easily communicable to new generations". It is about "recreating allusively an atmosphere of nightmare, the nightmare of the deportee torn between the near certainty of death and the slender hope of survival."<sup>4</sup>

The idea is rendered as an enormous helix. A tunnel with a flooring composed of railroad sleepers, from where the music of Luigi Nono spreads, and with the walls covered by painted canvas by Samonà that re-evokes, following Levi's text, the tragedy from dictatorship to deportation. The colours are also evocative: from the black of Fascism, to the red of the workers movement, from the white of the Catholics to the yellow of the Jews. At the end of the path colours mix up and open the eyes of the visitor

"toward a better world." The project seeks to involve the viewer through a total artistic experience, and to confront with the history of Italy and of the Second World War, which is an indispensable framework for understanding deportation and the "history of the Fascist tyrannies in Europe."

Unfortunately, in 2016 the management of the Auschwitz-Birkenau Museum decided unilaterally to dismantle the pavilion, because it did not meet the General Lines for National exhibitions adopted in Poland in 1991. The work was considered a "dated" as well as a "self-sustaining and devoid of educational value." We hope the pavilion will be reassembled in Italy but its dismantlement indeed opens a reflection on what it means to project spaces in sites of memory.

Memorials, sites and museums linked to the memory of traumatic events had ever since found a far from casual relationship with different forms of artistic expression, and in some cases, have become themselves works of art. The reasons are many and complex. It is as answering the question "what should we do" with places which have been the scenes of mass violence, suffering and death? Art thus becomes an alternative to the paralyzing contrast between the obsessive repetition of events and an oblivion that erases everything; an alternative capable of thinking, evoking and representing the trauma in a symbolic form, which involves the viewer and permits him to reconstruct the events with new images. In the case of the Italian pavilion in Auschwitz it is even truer if one remembers that it was erected by Levi and Belgiojoso men who had personally suffered the horrors of deportation as.

For the Memorial to the murdered Jews of Europe in Berlin in the area originally occupied by a building owned by Goebbels between the Potsdamer Platz and the Brandenburg Gate, Peter Eisenman chooses a different approach. Paradoxically the site chosen is linked to memory of the executioners in the rather explicit attempt to overturn its significance in favour of the sufferers. Here too the idea of the project (1988)





Anche qui l'idea del progetto nasce (1988) per volontà di un gruppo di cittadini. Dopo la caduta del muro l'idea viene ripresa dalle autorità comunali e nazionali che, nel 1994, decidono di bandire un concorso. Il progetto prescelto è quello dell'architetto Peter Eisenman e dello scultore Richard Serra, che prevedeva un "campo del ricordo" con 4.000 steli di cemento di diversa altezza. Il progetto è oggetto di una vivace polemica e Richard Serra decide di ritirarsi. Nella soluzione definitiva il memoriale è costituito da 2.711 steli, in cemento grigio, disposte secondo un reticolo regolare, che si rifà alla struttura dei corpi di fabbrica dei campi di concentramento. I corridoi che si formano hanno la stessa distanza che avevano i capannoni dei lager, progettati così per permettere il controllo totale delle singole unità e delle persone.

Le steli hanno altezze differenti (da 20 a 470 centimetri): sempre più alte mano a mano che ci si addentra verso il centro. Anche il suolo è in pendenza con varie inclinazioni. Ciò determina una struttura composta che si alza e si abbassa seguendo la modellazione orografica del sito e dà origine a una griglia ortogonale increspata che coinvolge sia il piano di calpestio, sia la sommità delle steli. Per accentuare questo movimento le superfici superiori sono inclinate in più direzioni, in modo da sfruttare anche l'effetto della luce. Una sorta di eruzione tellurica da cui emergono sarcofagi che si susseguono in modo ossessivo. Un enorme campo costellato da tombe, un gigantesco cimitero, che, per volontà del progettista, è completamente aperto.

Sulle steli non compaiono né nomi né scritte; nulla spiega che si tratta di un memoriale. È il limite di questa opera che sembra voler concedere troppo al formalismo a scapito del suo significato.

A differenza di quanto progettato da Belgiojoso ad Auschwitz qui le sensazioni di instabilità e indeterminatezza iconografica non necessariamente si collegano alla ragione per cui il memoriale è stato realizzato. Del resto l'intenzione dell'architetto statunitense era che ognuno potesse fruire dello spazio in li-



bertà, interpretandolo secondo le proprie inclinazioni. Le steli si trasformano quindi in sedute, luoghi di sosta, elementi di gioco per bambini. Questa impostazione non aiuta il visitatore a cogliere le ragioni del memoriale né la tragedia che esso vuole evocare. L'apparente "neutralità" sembra quasi voler indicare il superamento dei crimini del nazismo ed eludere ogni confronto. La rievocazione storica è affidata al centro di informazioni collocato sotto al memoriale, uno spazio però poco frequentato dai visitatori. Il rischio della decontestualizzazione è forte, tant'è che l'opera viene percepita più come una piazza e un luogo di svago che come luogo pensato per ricordare. Un'occasione sprecata, come è stato osservato, soprattutto se si pensa che questo è il primo monumento nazionale che lo Stato tedesco ha voluto dedicare alle vittime dell'Olocausto.

Più vicino alla concezione del padiglione italiano ad Auschwitz è, invece, il Parco della memoria realizzato a Buenos Aires per conservare il ricordo dei 30.000 *desaparecidos* della dittatura (1976-83). Anche in questo caso si è scelto un sito carico di significati: le rive del Rio della Plata, il fiume che è divenuto la tomba di molte delle vittime gettate dagli aeroplani nei "voli della morte".

La storia di questo parco ha origine nel 1997 quando i rappresentanti di dieci organizzazioni per i diritti umani presentano la proposta di costruire un mo-

came into being through the will of a group of citizens. After the fall of the wall the idea was picked up again by the municipal and national authorities, who decided in 1994 to announce a competition. The project selected of the architect Peter Eisenman and the sculptor Richard Serra envisaged a "field of memory" with 4.000 cement steles of varying height. The project was the object of a heated controversy, and Richard Serra decided to pull out. In its final version the memorial comprises 2.711 cement steles arranged in a rectangle, which hark back to the shape of the buildings of the concentration camps. The aisles thus formed have the same width between the camp sheds, designed to permit a total control of each single unit and its occupants.

The steles are of different height (from 20 to 470 cm), higher and higher as one moves toward the centre. The ground is also sloped to a varying degree. This results in a composite structure which rises and falls according to the orographic profile of the site and generates a orthogonal choppy grid which involves both ground level and the tops of the steles. To accentuate this movement the upper surfaces are inclined in various directions as to exploit the effect of the light. It is a sort of terrestrial eruption from which arise sarcophagi that follow one another incessantly, an enormous field studded with tombs, a gigantic cemetery, which, following the wishes of the designer, is completely open.

On the steles no names or inscriptions, nothing indicates that this is a memorial. It is the limit of a work which seems to concede too much to formalism to the detriment of its meaning. Contrary to Belgiojoso's project at Auschwitz, here the feelings of instability and iconographic vagueness not necessarily are connected to the reason

for which the memorial was created. The intention of the American architect was to give each person the freedom to use and interpret the space as they like. The steles turns into seats, resting places or playground for children. The whole conception does not help the visitor to grasp the memorial meanings nor the tragedy it seeks to recall. The apparent "neutrality" seems almost to allude to the overcoming of the Nazi crimes avoiding any comparison. The historical remembrance is entrusted to the information centre located under the memorial, a place, however, which sees few visitors. The risk of a de-contextualization is great. The work is seen more as an open square and a place for relaxation than a space created for memory. It is a wasted occasion, as it has been observed, above all because this is the first national monument that the German government dedicated to the victims of the Holocaust.

Closer to the idea of the Italian pavilion at Auschwitz, on the other hand, is the Remembrance Park created in Buenos Aires to preserve the memory of 30,000 *desaparecidos* (missing people) of the dictatorship of 1976-1983. Even in this case a site full of meanings has been selected: the banks of the Rio de la Plata, the river which became the tomb of many of the victims thrown from airplanes on "flights of death."

The history of this park began in 1997 when the representatives of ten organizations for human rights presented the proposal to construct near the Rio de la Plata a monument and place a group of sculptures. Eight months later Law 46 was approved for the construction of a monument containing the names of the *desaparecidos* and of the murdered by the dictatorship and of a group of sculptures to be selected through an international competition. The





numento e di impiantare un gruppo di sculture in prossimità del Rio della Plata. Otto mesi più tardi viene approvata la Legge 46 che dispone la costruzione di un Monumento che contenga i nomi dei *desaparecidos* e degli assassinati ad opera della dittatura e di un gruppo di sculture da selezionare in base a un concorso internazionale. La commissione chiamata a selezionare il più adatto è composta da rappresentanti degli organismi dei diritti umani, dei familiari delle vittime, del Governo della Città, da legislatori, oltre che da membri dell'Università di Buenos Aires, artisti e intellettuali.

“Questo parco di sculture con il suo monumento – è spiegato nel bando – non vuole chiudere ferite che non possono richiudersi, né sostituire la verità e la giustizia (...) ma avrà il significato di una testimonianza, di un ricordo simbolico e di omaggio a queste persone che si è voluto dimenticare e che il mondo conosce con la denominazione di ‘desaparecidos’, così come a tutti coloro che furono assassinati. (...) Le future generazioni si confronteranno lì con la memoria degli orrori commessi per prendere coscienza che mai più si ripetano questi fatti.”

Il concorso viene vinto dal gruppo diretto da Alberto Varas. Ci sono poi 8 vincitori per le sculture selezionati secondo un criterio insieme etico ed estetico, privilegiando progetti nei quali il fruitore del parco occupa un ruolo centrale e attivo e non solo contemplativo. Le diverse interpretazioni date dagli artisti costituiscono, come sottolineano nel catalogo dalla commissione, “un passo molto importante nel cammino di ricostruzione della memoria che stiamo percorrendo”. L'arte si pone come una alternativa che consente di pensare, evocare, rappresentare il trauma attraverso una forma simbolica capace di ricostruire i nessi perduti e suggerire nuove immagini.

Il parco include uno spazio verde alberato, opere di grandi dimensioni dislocate all'aperto, una sala pluriuso con un centro di esposizioni temporanee e il grande muro frammentato che costituisce il monumento alle vittime del terrorismo di Stato.

Il muro evoca, nella sua forma spezzata, una ferita aperta, che volutamente non può essere suturata. Cinque lunghe pareti grigie e sobrie, alte e imponenti, che attraversano il parco fino al fiume. Su di esse sono incastonate trentamila placche di porfido della Patagonia su cui sono incisi i nomi degli uomini, delle donne e dei bambini che la dittatura ha voluto cancellare, disposti per anno di sparizione e in ordine alfabetico. Questo muro assume anche una valenza funeraria per i familiari dei *desaparecidos* che non hanno una tomba su cui piangere. Non a caso le iscrizioni non superano i 2 metri di altezza circa, in modo da consentire di toccare la placca della persona scomparsa o depositare un fiore.

Nell'intenzione dei progettisti il monumento costituisce una metafora in cui attraverso l'intervento paesaggistico dei tracciati e la faticosa e lenta costruzione della collina artificiale si riflette lo sforzo necessario per la costruzione di una società e di uno stato non violento. La ferita aperta nel terreno riporta alla memoria la ferita causata dalla violenza ma anche il lento cammino verso una società diversa in cui il prato libero dalla vegetazione rappresenta l'ideale di purezza e la speranza.

Proprio come ad Auschwitz, qui a Buenos Aires l'idea dei promotori è quella di fondere un passato posto sotto silenzio e un presente di recupero della memoria. Gli spazi che si aprono all'arte e alla cultura rappresentano un'opportunità per trasformare le esperienze traumatiche in produzioni vitali e possono servire per riunire le generazioni in un abbraccio che attraversi il tempo; un lavoro di elaborazione collettiva di un dramma in cui la memoria costituisce un serramento di interpretazione del passato, ma che vuole essere al tempo stesso uno spazio di interpretazione più ricco e complesso rispetto al presente e al futuro. ■

<sup>1</sup> U. Fabietti, V. Matera, *Memorie e identità: simboli e strategie del ricordo*, Roma 2000.

<sup>2</sup> P. Nora, *Les Lieux de Mémoire*, Paris 1997

<sup>3</sup> M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano 1987)

<sup>4</sup> L. Belgiojoso, *Il memorial italiano nel campo di Auschwitz*, s.l. 1980)

commission called on to make the selection was composed of representatives of human rights organizations, families of the victims, the City Government, legislators as well as members of the University of Buenos Aires, artists and intellectuals.

“This sculpture park with its monument – as explained in the call – is not intended to close wounds that cannot be closed, nor does it wish to replace truth and justice (...) but it will bear the meaning of a witness, of a symbolic memory and of a homage to those persons forgotten by many that the world knows with the name of ‘desaparecidos’, and to all those who were murdered (...). Future generations will confront here with the memory of the horrors committed and will affirm that never again will these deeds be repeated”.

The competition was won by a group led by Alberto Varas. There are also 8 winners for the sculptures, selected according to ethical and aesthetic criteria that favoured projects in which the user of the park plays a central and active role, and not merely a contemplative one. The different interpretations proposed by the artists, as is underlined in the commission's catalog, represent “a very important step on the road to the process of reconstruction the memory in which we are in.” Art stands as an alternative to think, recall and represent the trauma in a symbolic form capable of reconstructing lost links and to suggest new images.

The park includes a green space with trees, large art works located in the open, a multi-use hall with an exhibition centre and the great fragmented wall which constitutes the monument to the victims of state terrorism. The wall recalls in its fragmented form, an open wound which, as intended, cannot be stitched. Five long sober grey high and imposing walls cross the park as far as the river. Mounted on them are some thirty thousand plaques of Patagonian porphyry on which are engraved the names of men, women and children that the dictatorship wished to cancel. They are arranged by year of disappearance and alphabetical order. The wall

harbours also a funerary value for the family members of the *desaparecidos*, who have no tomb to weep over. It is not by chance that the inscriptions do not exceed 2 meters in height, so as to allow the plaque of the departed to be touched or to receive a flower.

According to the intention of the authors the monument represents a metaphor in which the panoramic landscaped routes and the slow, laborious construction of the artificial hill refer to the effort required for the construction of a non-violent society and non-violent government. The open wound in the terrain bring back the memory of the wound caused by violence but also the slow march toward a different society in which the open meadow free of vegetation represents the ideal of purity and hope.

Just as in Auschwitz here in Buenos Aires the idea of the promoters is that of fusing a silenced past and a present of recovery of memory. Sites that open up to art and culture represent an opportunity to change the traumatic experiences of the past into vital productions and can serve to bring back together the generations in an embrace that crosses the time. It is the collective elaboration of a drama in which the memory constitutes an interpretation key of the past, but at the same time a space for interpretation that is richer and more complex than present and future. ■

<sup>1</sup> U. Fabietti, V. Matera, *Memorie e identità: simboli e strategie del ricordo*, Roma 2000.

<sup>2</sup> P. Nora, *Les Lieux de Mémoire*, Paris 1997

<sup>3</sup> M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano 1987)

<sup>4</sup> L. Belgiojoso, *Il memorial italiano nel campo di Auschwitz*, s.l. 1980)

1. P. 42. Alberto Varas e associati, Monumento alle vittime del terrorismo di Stato nel Parque de la Memoria a Buenos Aires / P. 42. Alberto Varas and Associates, Monument to the victims of State terrorism in the Parque de la Memoria in Buenos Aires.
2. P. 43. Peter Eisenman, Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa a Berlino. / P. 43. Peter Eisenman, Memorial to the murdered Jews of Europe in Berlin.
3. P. 44. BBPR, Padiglione italiano ad Auschwitz. / P. 44. BBPR, Italian Pavilion in Auschwitz.
4. P. 44. Veduta del Parque de la Memoria a Buenos Aires. / P. 44. View of the Paque de la Memoria in Buenos Aires.





BBPR

# Il padiglione italiano ad Auschwitz The Italian pavilion of Auschwitz

LETTURA DI REVIEW BY STEFANIA TUZI

“La memoria, alla quale attinge la storia, che a sua volta la alimenta, mira a salvare il passato soltanto per servire al presente e al futuro. Si deve fare in modo che la memoria collettiva serva alla liberazione, e non all’asservimento, degli uomini”<sup>1</sup>. E proprio questa relazione fondamentale tra storia e memoria per il presente e il futuro è ciò che ha spinto l’Associazione Nazionale Ex-Deportati (Aned) a realizzare il padiglione italiano all’interno del blocco 21 dell’ex campo di concentramento nazista di Auschwitz. La prima idea risale agli anni ’70, quando iniziano le trattative per allestire un padiglione dedicato alla deportazione italiana, così come avevano già fatto altri paesi europei con mostre permanenti per documentare la Resistenza e la deportazione. L’Aned, committente dell’opera, istituisce per l’occasione un “comitato operativo”, che deve impegnarsi nella raccolta di fondi e della “realizzazione visiva, documentaria e politica” del memoriale. Il lungo iter si concluderà solo nel 1980 con l’inaugurazione del *Memorial* per gli italiani vittime del Nazismo. L’obiettivo è realizzare “un luogo di raccoglimento e di ricordo”, uno spazio quindi evocativo, dove – come scrivono Primo Levi e Gianfranco

Maris presentando il progetto alle autorità polacche – “la fantasia e i sentimenti potranno evocare, molto più delle immagini e dei testi, l’atmosfera di una grande indimenticabile tragedia”.

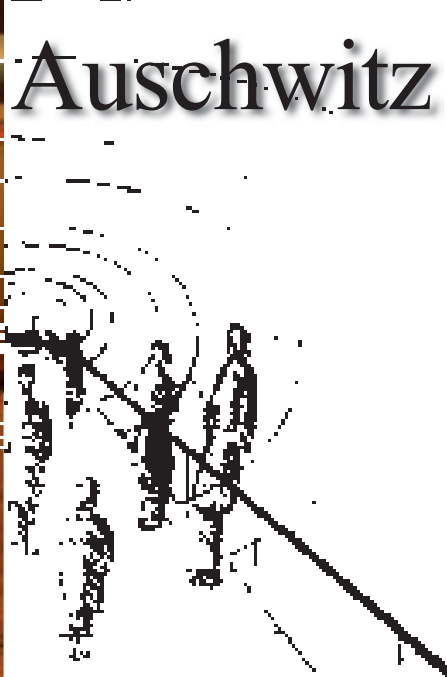
L’allestimento del *Memorial* è inserito al primo piano del Blocco 21, dove era un dormitorio per i deportati; alla sua realizzazione contribuiscono alcuni dei grandi nomi della cultura del ’900: lo studio BBPR, in particolare Ludovico Belgiojoso con la collaborazione di Enrico Peressutti e Alberico Belgiojoso, curano la progettazione architettonica. Primo Levi è incaricato di “dare voce all’opera”. La parte figurativa viene affidata a Mario “Pupino” Samonà, il coordinamento e la regia sono di Nelo Risi, mentre la musica, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, è composta da Luigi Nono. Il risultato è un progetto corale dove ogni elemento contribuisce a creare un’opera d’arte totale nel senso wagneriano del termine e in cui si incontrano architettura, poesia, pittura e musica. Uno spazio pensato per coinvolgere il visitatore trasformandolo in protagonista della vicenda rappresentata. Non uno spazio neutro, dove il visitatore si limita ad informarsi di eventi passati, ma un luogo coinvolgente nel quale l’esperienza personale diventa un modo

“Memory, which both fuels and feeds on history, only strives to save the past in order to serve the present and the future. Let us endeavour to ensure that collective memory serves human liberation rather than human enslavement”<sup>1</sup>.

It is precisely this fundamental relationship between history and memory for present and future that impelled the Aned Associazione nazionale ex-deportati (National association of ex-deportees) to create the Italian pavilion in the Block 21 of the Nazi concentration camp of Auschwitz. The idea goes back to the 1970’s, when negotiations begin for setting up a pavilion dedicated to the deportation of Italians, as other European countries had done with permanent exhibitions, to document the Resistance and the deportation. Aned, the financier of the work, established an “operating Committee,” which was to collect funds and to engage in the “visual, documentary and political” implementation of the memorial. The long process will end only in 1980 with the inauguration of the Memorial for Italian victims of Nazism. The objective was to set up “a place of reflection and memory,” hence an evocative space where – as Primo

Levi and Gianfranco Maris wrote at the time that they presented the project to the Polish authorities – “fantasy and feelings will evoke more than pictures and texts the atmosphere of a great and unforgettable tragedy.”

The Memorial was set on the first floor of Block 21, where there was a dormitory for deportees. Great names of the culture of the 20th century contributed to the project: the BBPR studio, in particular Ludovico Belgiojoso in collaboration with Enrico Peressutti and Alberico Belgiojoso, are responsible of the architectural project. Primo Levi was entrusted with “giving voice to the project” The figurative part was given to Mario “Pupino” Samonà; Nelo Risi was the coordinator coordinating and director while the music, *Remember what they did to you in Auschwitz*, was composed by Luigi Nono. The result is a collective project where every element contributes to creating a work of art in the Wagnerian sense of the term and in which architecture, poetry, painting and music come together. A space conceived to involve the visitor who becomes protagonist. It is not a neutral space, where the visitor is limited in learning about past events, but a compelling place in which personal experience becomes





per comprendere la sofferenza di quel periodo e conservarne la memoria.

Del resto chi ha contribuito alla sua realizzazione aveva vissuto in prima persona quelle terribili esperienze: Belgiojoso, che più volte si è cimentato sul tema dei memoriali, era stato detenuto, insieme al suo collega Gian Luigi Banfi, nel campo di concentramento di Mauthausen, e Primo Levi, arrestato come partigiano e deportato in quanto ebreo ad Auschwitz. Per entrambi la progettazione di questo spazio non ha solo il valore di testimonianza, ma vuole essere un monito da trasmettere alle generazioni future. Belgiojoso nella pubblicazione curata dall'Aned in occasione dell'inaugurazione del memoriale, scriveva: "Lo studio della impostazione architettonica del memorial da un lato è stato agevolato dalla mia personale esperienza di prigionia e di deportazione nel lager di Mauthausen. Da un lato, però, è stato reso più arduo e complesso, dall'esigenza, che sentivo, di dover spersonalizzare certi aspetti individuali del cumulo dei ricordi per raggiungere una visione di sintesi, più efficacemente comunicabile alle nuove generazioni appartenenti a Paesi tanto diversi dal nostro. Il problema di illustrare con mezzi visuali i fatti da documentare, ha richiesto una profonda meditazione per cogliere gli elementi essenziali di quel momento". Da questa meditazione scaturisce il progetto che secondo quanto afferma Belgiojoso deve "ricreare, allusivamente, un'atmosfera di incubo, l'incubo del deportato straziato fra la quasi certezza della morte e la tenue speranza della sopravvivenza, mediante un percorso che passa all'interno di una serie indefinita di spire di una grande fascia elicoidale illustrata" e che narra gli eventi italiani dal primo dopoguerra fino alla deportazione e allo sterminio nazista.

Staccata dalle pareti, una enorme spirale a elica occupa tutte le stanze al primo piano del Blocco 21. Un tunnel lungo circa 300 metri, realizzato in tubi innocenti, che in una parte si divide in due per la di-

sposizione degli ambienti, in un'altra costituisce un pezzo unico ed è rivestito all'interno con una tela composta da 23 strisce lunghe circa 60 metri dipinte da Samonà, seguendo la traccia di un testo di Primo Levi.

Il pavimento è costituito da una passerella lignea fatta da traversine ferroviarie accostate, metafora dei binari che, partendo dai sotterranei della stazione di Milano, conducevano ad Auschwitz. Dalla passerella, sollevata di 30 centimetri da terra, sale la musica di Luigi Nono che avvolge il visitatore.

Tutto è pensato per coinvolgere emotivamente i visitatori; le stesse finestre del Blocco 21 sono parte integrante del progetto. La spirale è pensata in modo che lo sguardo sia avvolto nella storia dipinta e non possa trovare vie di fuga guardando fuori dalle finestre, anzi alla visione delle baracche fuori dalle finestre è lasciato il compito di amplificare l'atmosfera ossessiva di incubo creata dalla spirale. Particolare è anche l'impianto di illuminazione che è disposto all'incrocio tra la passerella e le spirali creando giochi di luci e ombre. Sulle enormi tele Samonà ha costruito la narrazione: il fascismo e il nazismo, la Resistenza e la deportazione. Immagini astratte, realizzate con la tecnica dell'aerografo e quella del carboncino, che vengono qua e là punteggiate da scritte e figure reali, riferite alla recente storia d'Italia e alla vita nel campo. Si riconoscono infatti i volti di Antonio Gramsci e di Giacomo Matteotti, il simbolo del PCI, le prime pagine de "L'ordine nuovo" e de "L'Unità"; e insieme gruppi di soldati tedeschi e di deportati, gruppi di borghesi, così come si ricordano le occupazioni delle fabbriche e compaiono i nomi delle aziende che hanno sfruttato il lavoro schiavizzato nei campi: Aeg, Bayer, Siemens, Basf.

È al colore che viene però demandato il compito di accompagnare chi visita il memoriale. All'inizio del tunnel lo spazio è molto cupo e scuro, prevale il nero del fascismo, poi, man mano che si avanza ci sono il rosso, colore che intende rimandare



a way to understand the suffering of that period and preserve the memory of it.

After all, those who contributed to its achievement had personally experienced those terrible events. Belgiojoso, who had frequently dealt with the theme of memorials, had been a prisoner together with his colleague Gian Luigi Banfi, in the concentration camp of Mauthausen; Primo Levi, arrested as a partisan, was deported to Auschwitz because he was a Jew. For both the design of this space not only has the value as witness, but is intended as an admonishment to pass on to future generations. Belgiojoso wrote in the publication for the inauguration of the memorial edited by Aned: "The study of the architectural design of the memorial has been facilitated on the one hand by my personal experience of deportation and imprisonment in the concentration camp of Mauthausen. On the other, however, it has been made more arduous and complex by the necessity that

I felt to depersonalize certain distinct aspects of the heap of my memories and reach a synthetic vision more easily communicated to new generations belonging to countries so different from ours. The problem of visually illustrating the facts to be documented, has required a profound reflection in order to outline the essential elements of that specific moment."

From this reflection springs the project that, according to what Belgiojoso states, must "recreate by allusion a nightmare atmosphere, the nightmare of the deportee torn between the near certainty of death and the slender hope of survival. This is to be achieved with an itinerary that passes through an indistinct series of whorls of a large illustrated helical strip" and narrate the Italian events from post World War I period up to the deportation and extermination by the Nazis.

Detached from the walls, an enormous helix coil occupies each room of the second floor of Block 21. It is tunnel roughly 300 meters long, built with scaffolding pipes, divided in two parts: one is parceled in small rooms, the other is a single, undivided passage covered with a canvas with 23 strips each about 60 meters long painted by Samonà, following the suggestion of a text by Primo Levi.

The floor is composed of a wooden catwalk of railroad sleepers laid close, a metaphor for the tracks that, departing from the underground section of the Milan railway station, led to Auschwitz. From the catwalk 30 centimeters from the floor spreads the music of Luigi Nono which envelops the visitor. Everything is conceived to emotionally involve the visitors; the very windows of Block 21 are an integral part of the project. The coil is designed so to envelop One's gaze in the painted history, a gaze that cannot escape looking out of the windows. On the contrary the sight of sheds outside the windows amplify the unrelenting nightmare atmosphere created by the coil. Unusual, too, is the lighting placed at the intersection be-



al movimento operaio, il bianco, colore che si riferisce al movimento cattolico, e il giallo, colore che riconduce agli ebrei. Una “sequenza di una serie di cerchi dipinti sul culmine di ogni spira, che mutano di colore seguendo una evidente simbologia”, fino all’ultima spirale che è solo l’intreccio astratto di questi colori, che ormai liberati dal nero sprigionano tutta la loro brillantezza ed evocano anche simbolicamente l’uscita dal tunnel e, come afferma Belgiojoso, l’apertura “verso un mondo migliore che si spalancha nel momento della liberazione”. Sul fondo, all’uscita del tunnel, si scorge la luce naturale di una finestra che accentua questo effetto simbolico.

I visitatori vivono così un’esperienza artistica totale e sono chiamati a meditare e interrogarsi sulla storia dell’Italia e della Seconda guerra mondiale. Ad aiutarle c’è poi il testo di Primo Levi, posto all’ingresso del memoriale e stampato in un pieghevole così da guidare lungo il percorso. Si tratta di un testo di rara bellezza che invita a considerare la storia della deportazione ad Auschwitz, la storia della deportazione ebraica, all’interno di quella del nostro paese e più in generale della Seconda guerra mondiale o, per usare le sue parole, della “storia delle tirannidi fasciste in Europa”. Inserire la storia della deportazione, nella sua eterogeneità, all’interno della storia del Novecento appare a Levi come una necessaria esigenza di completezza storiografica. Per questo vengono ricordati qui tutti gli italiani caduti, in un ricordo unitario delle vittime di tutte le componenti (Rom, gay, politici, ecc.) e fedi, perché come scrive Primo Levi nel suo testo “Noi (...) non amiamo queste distinzioni”.

Nel 2016, purtroppo, questo padiglione è stato chiuso per unilaterale decisione della Direzione del Museo/KZ di Auschwitz-Birkenau, con la motivazione che si trattava di un’opera non rispondente alle linee generali per gli allestimenti delle mostre nazionali adottate in Polonia nel 1991. Le autorità polacche hanno definito il padiglione italiano

un’“opera datata”, non rispondente alle necessità del presente e, pertanto, contrario alla missione di Auschwitz - Museo. Si chiedeva di realizzare al suo posto un nuovo memoriale illustrativo che sostituisse quello che loro definivano “un’opera d’arte fine a sé stessa e priva di valore educativo”. Ritenevano inoltre inopportuno ricordare in quella sede lo sterminio dei prigionieri politici, degli omosessuali, dei rom e dei disabili; ciò che si doveva ricordare era solo la shoah. A nulla sono valsi i numerosi appelli del mondo della cultura e dell’Università che proponevano un restauro e un progetto che potesse integrare il padiglione esistente con elementi più didattici e didascalici. Alla fine l’unica soluzione è stata quella di smontarlo e portarlo in Italia. In realtà la distruzione di questo padiglione non segna solo la perdita di un’opera architettonica di grande valore ma significa anche la perdita di una memoria collettiva. Primo Levi scriveva che “se Auschwitz sarà svuotato di un contenuto politico non riuscirà a spiegare niente alle nuove generazioni e diventerà un luogo tragicamente inutile”.

Il padiglione italiano di Auschwitz era parte integrante del Blocco 21, era opera d’arte che si fa documento, una sorta di condensazione simbolica o metonimia del Novecento in cui si univano una storia oggettiva, quella della deportazione, con una soggettiva, lo sforzo di due testimoni di rappresentare ciò che avevano vissuto. All’interno del padiglione il visitatore seguiva un percorso che era insieme visivo e cognitivo e che, facendo leva su una piena sensorialità della percezione, non poteva lasciare indifferenti. Uno spazio in cui contenitore e contenuto, opera e fruitore si influenzano vicendevolmente, in una inscindibile relazione tra mente e corpo.

Belgiojoso e gli altri autori dell’allestimento avevano qui operato con una sapiente regia affidando all’architettura e all’arte un potere emozionale e didascalico, attenti soprattutto a come trasmettere la memoria di quei fatti alle generazioni future. La loro intenzione era

tween the catwalk and the coils, thereby creating a play of light and shadow.

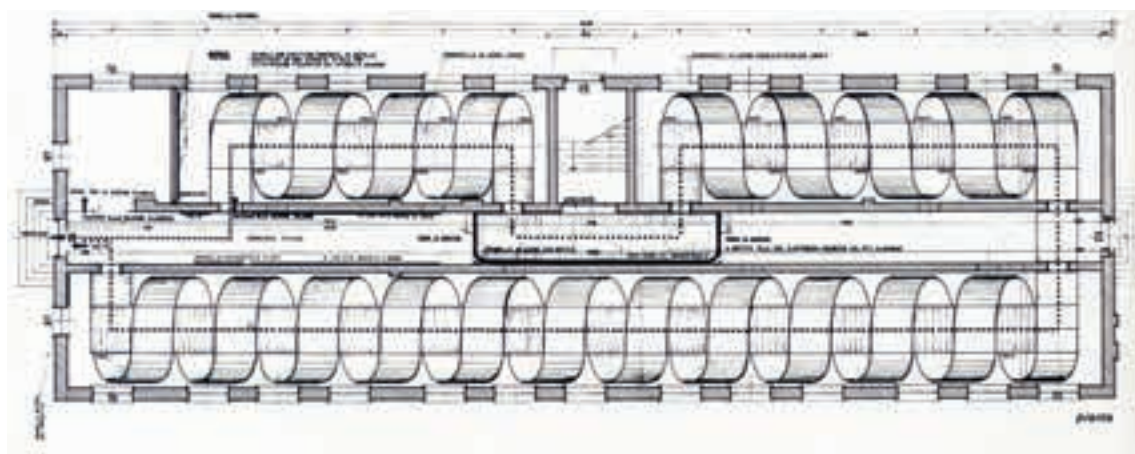
On the enormous canvases Samonà build the narrative: Fascism, Nazism, the Resistance and the deportation. Abstract images, painted with airbrush or charcoal, are here and there punctuated by writings and real figures referring to the recent history of Italy and to life in the camp. One can recognize the faces of Antonio Gramsci and Giacomo Matteotti (the latter a symbol of the Italian Communist Party), the first pages of *L’Ordine Nuovo*, and *L’Unità*, groups of German soldiers and of deportees, groups of civilians. Also the occupation of factories are recorded showing the names of the companies that exploited slave labor in the camps: AEG, Bayer, Siemens, Basf. To the color, however, it is assigned the function of accompanying the visitor around the memorial. At the beginning of the tunnel the space is very dark and gloomy, the black of Fascism dominates. Then gradually as one moves along, comes red, the color of the worker movement, white, color referring to the Catholic movement and yellow, the color which refers to the Jews. A “series of painted circles on the apex of each coil, which change color following a clear symbolism” up to the last coil. Here a mere abstract braid of colors, now freed from the black, unleash all their brilliance and symbolically suggests the exit from the tunnel, toward – as Belgiojoso states – “the opening of a better world, which burst open at the moment of liberation.” In the background, at the exit of the tunnel, natural light can be seen through a window which accentuates this symbolic effect. Visitors thus undergo a total artistic experience and are brought to meditate and ask questions on the history of Italy and World War II. A text by Primo Levi placed at the entrance of the memorial printed on a leaflet as a guide along the itinerary is meant to help. It is a text of rare beauty that invites us to consider the story of the deportation to Auschwitz, the story of Jew-

ish deportation within that of our country and more generally of the Second World War or in his own words “the history of fascist tyrannies in Europe”. To place the history of deportation, in its heterogeneity, within the history of the 20th century, seems for Levi a necessary requirement for historiographic completeness. For this reason all fallen Italians are remembered in a single memory, victims of all origin (Roma, gay, political prisoners, etc.) and faiths because – as Primo Levi writes – “We (...) do not like these distinctions.”

In 2016, unfortunately, this pavilion was closed by unilateral decision of the management of the Museum/KZ of Auschwitz-Birkenau because it was not responding to the general lines adopted in Poland in 1991 for national exhibitions. The Polish authorities called the Italian pavilion a “dated work”, incapable of respond to the needs of present and therefore unsuitable for the mission of the Museum. They asked for the creation in its place of a new illustrative memorial that would replace what they called “a work of art end in itself and devoid of educational value”. Moreover they considered inappropriate to recall in that place the extermination of political prisoners, homosexuals, Roma and the disabled. What had to be remembered was only the Shoah. The appeals of the entire world of culture and universities, which proposed a restoration of the existing pavilion and a plan to integrate it with more didactic information, were left unheard. In the end the only solution was to disassemble and bring it to Italy. In fact the destruction of this pavilion marks not only the loss of a great architectural work, but also the loss of a collective memory. Primo Levi believed that “if Auschwitz had to be deprived of a political content it would no longer explain anything to new generations, it would become a tragically useless place.”

The Italian pavilion of Auschwitz was an integral part of Block 21 and a work of art which became a document, in

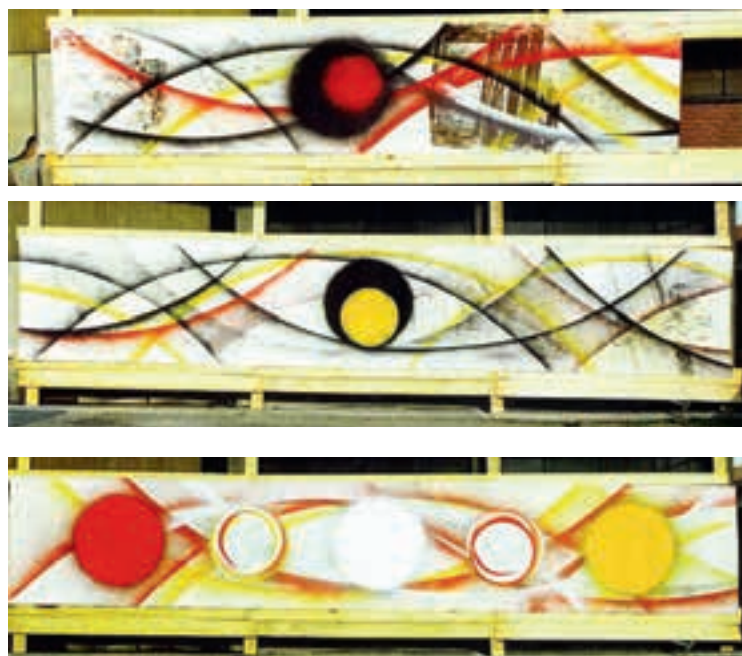




di allestire un'opera che doveva essere percepita nella sua totalità parlando contemporaneamente a tutti i sensi realizzando così quella che Merleau-Ponty definiva come relazione osmotica e simultanea per tutti i sensi fra il sé e il mondo.

Il memoriale italiano smontato ad Auschwitz sarà probabilmente ricostruito in Italia. Quest'opera quindi non andrà persa, ma sicuramente sradicata dal contesto del campo di Auschwitz perderà il suo significato profondo e quella connessione speciale tra il memoriale e il Blocco 21.

E ciò apre una riflessione sul significato di quegli spazi e sul valore che hanno Storia, Memoria e Arte come veicoli di trasmissione. Ad Auschwitz in nome di nuovi criteri espositivi si è voluta la demolizione del memoriale, considerandolo datato e privo di valore educativo. Si è giudicata questa "opera d'arte fine a sé stessa", dimentichi del fatto che coloro che l'avevano pensata erano stati testimoni diretti di quella storia e, pertanto, difficilmente avrebbero potuto pensare un memoriale in cui spazio e significato simbolico potevano essere scissi. Contenitore e contenuto qui interagiscono per creare un senso unitario. Che senso ha demolire un'opera di questo tipo solo per creare esposizioni più "moderne" in cui prevale l'aspetto documentario e il racconto della storia. Ad Auschwitz, la testimonianza si era fatta non solo parola ma anche spazio, suono, luce e colore coinvolgendo il visitatore a una partecipazione attiva, a una elaborazione collettiva di un dramma che viene dalla storia passata e che in alcun modo deve ripetersi. Un mo-



nito che risuona nelle parole di Primo Levi all'ingresso del memoriale:

"Visitatore, osserva le vestigia di questo campo e medita: da qualunque paese tu venga, tu non sei un estraneo. Fa che il tuo viaggio non sia stato inutile, che non sia stata inutile la nostra morte. Per te e per i tuoi figli, le ceneri di Auschwitz valgano di ammonimento: fa che il frutto orrendo dell'odio, di cui hai visto qui le tracce, non dia nuovo seme, né domani né mai". ■

<sup>1</sup> J. Le Goff, *Storia e memoria*, Torino 1986.

1-2. P. 46-47. Vedute del Padiglione italiano ad Auschwitz e schizzo prospettico. / P. 46-47. Views of the Italian pavilion at Auschwitz and perspective sketch.  
3-4. P. 47. Pupino Samonà, Bozzetti per i pannelli decorativi del Padiglione italiano ad Auschwitz. / P. 47. Pupino Samonà, Sketches for the decorative panels of the Italian pavilion in Auschwitz.  
5. P. 49. Pianta del Padiglione italiano ad Auschwitz. / P. 49. Plan of the Italian pavilion in Auschwitz.  
6-8. P. 49. Bozzetti per i pannelli decorativi del Padiglione italiano ad Auschwitz. / P. 49. Sketches for the decorative panels of the Italian pavilion in Auschwitz.

a kind of symbolic condensation or metonymy of the 20th century that combined objective history, that of the deportation, with subjective history, that of the struggle of two witnesses to describe what they had lived through. Within the pavilion the visitor followed a route that was both visual and cognitive and that, relaying on a full sensoriality of perception, could not leave anyone indifferent. It is a space in which container and content, work and viewer influence one another in an indissoluble relation between mind and body.

Belgiojoso and the other curators of the Memorial followed a wise coordination that entrusted to architecture and art a didactic and emotional power and were concentrated above all on the way to transmit the memory of those events to future generations. Their intention was to create a work that would be perceived in its totality and would speak simultaneously to all senses in an effect that Maurice Merleau-Ponty describes as

a simultaneous and osmotic relation for all the senses between the self and the world. The Italian memorial dismantled at Auschwitz will probably be reconstructed in Italy, so it will not go lost, but uprooted from its context, the camp at Auschwitz, it will certainly lose its profound meaning and that special connection between the memorial and Block 21.

This may start a reflection on the meaning of those spaces and on the value that History, Memory and Art have as vehicles of transmission. In Auschwitz in the name of new displaying criteria the authorities urged the demolition of a memorial they considered dated and devoid of any educational value. They considered it "a self-sustained work of art," forgetting the fact that those who conceived it had been direct witnesses of that history and, therefore, could hardly think a memorial in which space and symbolic meaning would be separated. Container and content interact here to create a unitary meaning. What sense is there in demolishing a work of this type only to create more "modern" exhibits in which the documentary aspect and the telling of a story dominate? In Auschwitz, the witness not only become word, but also space, sound, light and color, involving the visitor in an active participation and in a collective elaboration of a drama that comes from past history and will never have to be repeated. A warning which resonates in the words of Primo Levi at the entrance of the memorial:

"Visitor observe the remains of this camp and reflect: from whichever country you come, you are not a stranger. Act so that your trip won't be useless, that our deaths won't be useless. For you and your sons be the ashes of Auschwitz an admonishment: be sure that the horrendous fruit of hate, of which you have seen traces here, does not give new seed, neither tomorrow nor ever." ■

<sup>1</sup> J. Le Goff, *History and Memory*, New York 1992.

Translation by  
Ira David Lavin





# Francesco Cellini

## Il progetto come teoria Design as a theory

LETTURA DI REVIEW BY MARCO PIETROLUCCI

L'opera architettonica di Francesco Cellini è stata recentemente raccolta, dallo stesso autore, in un bellissimo volume d'architettura, il n.199 dei Documenti di Architettura editi da Electa.

Generalmente, le monografie degli architetti riflettono la curiosità e l'interesse per il modo di lavorare di un autore considerato importante o classico, da parte di colleghi più giovani o di figure specializzate come critici o storici. In questo caso, la raccolta di progetti e riflessioni di Francesco Cellini, curata dallo stesso autore, è invece un vero e proprio progetto autoriale, utile a compiere una riflessione critica sull'architettura e sul modo di praticarla.

Il quindi che sia Cellini a parlare dell'opera di Cellini, cosa che potrebbe essere dappprincipio scambiata per mera volontà autobiografica è, in realtà, una scelta di indirizzo culturale importante, perché riapre una questione tuttora irrisolta, nell'ambiente accademico italiano che considera teoria e progetto due campi d'azione drammaticamente separati.

Nelle nostre università, come è ampiamente noto, la teoria architettonica è diventata un fatto prevalentemente scritto o dialogato, un campo per critici o storici, mentre il progetto, il disegno e la produzione architettonica hanno un valore subordinato, esemplificativo o modellistico.

Quello che viene negato con forza, da una parte dell'Accademia italiana, è che si possa fare teoria attraverso la produzione architettonica.

Se pensiamo a figure molto diverse come Fernando Tavora e Alvaro Siza in Portogallo e Koolhaas in Olanda, ci accorgiamo che la teoria è sollecitata, a volte anticipata, ma sempre incarnata nelle loro architetture. Produzione artistica e riflessione teorica sono esattamente parte dello stesso corpo; dipende poi dalle sensibilità individuali se ciò che risulta visibile allo sguardo e ai sensi venga fissato in ampie trattazioni (si pensi a Koolhaas) o in un insieme di riflessioni più minute, volutamente non a carattere trattatistico, a commento e a margine dei progetti come nel caso di Siza e Cellini.

Pur non mancando, nel panorama storico-culturale italiano, figure di *architetti a vocazione teorica*, come Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Franco Purini, si è comunque drammaticamente perso, nella cognizione generale, il valore riflessivo e critico-teorico del progetto.

Se il progetto è il frutto di una riflessione critica costante, come nel caso di Francesco Cellini, impostata su alcuni temi ricorrenti, può costituire il corpo architettonico di una teoria, cioè lo sviluppo di una ipotesi di lavoro (non solo personale) perseguita nel tempo attraverso la costruzione di una impalcatura logica, per-

The architectural works of Francesco Cellini were recently collected, by the same author, in a beautiful volume of architecture, n.199 of *Documenti di Architettura* published by Electa.

Generally, the monographs of architects reflect the curiosity and interest in the way of working of an author considered *important* or *classical*, by younger colleagues or specialised experts such as critics or historians. In this case, the collection of projects and considerations by Francesco Cellini, edited by the same author, is an actual authorial project, useful for making critical considerations on architecture and the way to practice it.

The fact that Cellini discusses Cellini's work, which could initially be mistaken for a mere autobiographical whim, is, in reality, an important cultural choice since it reopens an unresolved issue in Italian academia that considers *theory and design* two dramatically separate fields of action.

It is widely known how architectural theory has become a predominantly written or dialogical fact in our universities, a field for critics or historians, while architectural design, projects and production have a subordinate, exemplary or modelling value.

What is strongly denied by a part of Italian Academia is that it is possible to *theorise* through *architectural production*.

When considering very different figures like Fernando Tavora and Alvaro Siza in Portugal and Koolhaas in the Netherlands, we realise that theory is urged, sometimes anticipated, but always embodied in their architecture. Artistic production and theoretical reflection are exactly part of the same body; it then depends on individual sensibilities if what is visible to the eye and senses is set in extensive treatment (think of Koolhaas) or a set of more minute reflections, deliberately not treated, in the commentary and footnotes of projects as in the case of Siza and Cellini.

While not missing, in the Italian historical-cultural panorama, the figure of *architects with a theoretical vocation*, such as Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Franco Purini, has dramatically lost, in general knowledge, the reflective and critical-theoretical value of the project.

If the project is the result of a constant critical reflection, as in the case of Francesco Cellini, set on some recurrent themes, it can constitute the *architectural body* of a *theory*, that is the development of a working hypothesis (not only personal) pursued over time through the construction of a logical scaffolding, which can also be used by those who have not had any direct experience of the process.

In this sense, the project can represent in itself the *search for a theory*.



corribile anche da chi non ha avuto l'esperienza diretta del processo.

In questo senso il progetto può rappresentare in sé la ricerca di una teoria.

Per teoria, senza dubbio, non si deve intendere la ricerca di un insieme di regole prestabilite, valide universalmente e aprioristicamente utili al disegno o al progetto d'architettura, secondo una logica di matrice Durandiana, per rimanere ancorati alla modernità. La teoria deve essere, invece, intesa come la ricerca di un insieme di principi (temporalmente instabili) in grado di determinare una conoscenza attiva e capillare della realtà in cui operiamo, che possano indicare una modalità operativa con cui decodificare i contesti nei quali si realizza l'architettura e che quindi limitino intenzionalmente la casualità propria di ogni creazione artistica. Un insieme di attenzioni, di pratiche riflessioni, aperte alla sperimentazione, alla sensibilità, alle culture e fin anche al gusto di chi progetta.

Il progetto può certamente essere considerato un esercizio di costruzione logica, a partire da una ipotesi, da un insieme di analisi o piuttosto, come dice lo stesso Cellini, da un'illusione o responsabile re-interpretazione della realtà, che contiene in sé anche la sua verifica. Scrive Cellini: l'architettura per potere essere esperita emozionalmente deve essere innanzitutto capita, (...); non è fatta esclusivamente per indurre ammirazione o stupore, (...) deve parlare al cervello e per esso ai sensi e non solo ad essi.

L'opera di Cellini sembra interrogarci su questa delicata questione, senza forzature, ma con l'esempio vivo di una ricerca architettonica infinitamente interessante perché strutturalmente tesa a rimettere in luce il significato di ciò che ci circonda: dalla conoscenza materiale del passato, di ciò che è stato fatto, alla interpretazione estetica e poetica della realtà. La raffinata delicatezza delle sue parole scritte, illuminanti e taglienti come lame, non si sovrappone mai alla sua architettura,

come un inutile complemento, ma sottolinea ed arricchisce il discorso architettonico, di cui è intima parte.

Il libro di Francesco Cellini è quindi di grande utilità per riaprire un dibattito su questo tema: se cioè il progetto possa essere incubatore cosciente di teoria e sua promozione, o se questa intima connessione tra teoria e progetto, di cui peraltro l'Italia nella sua lunga storia trova esempi straordinari, in Leon Battista Alberti, in Sebastiano Serlio, in Palladio, si sia definitivamente spezzata.

Sia detto qui per inciso, ma è piuttosto triste che gli attuali criteri di selezione della classe docente italiana siano stati messi a punto senza dare il giusto riconoscimento al valore conoscitivo (e quindi scientifico) del progetto.

Questo errore culturale, che andrebbe quanto più possibile corretto, e che il libro di Francesco Cellini ha il merito di risolleverare come questione aperta, ha condotto nel breve volgere di un paio di generazioni, a perdere la nozione stessa, dentro e fuori delle nostre università, di maestro, che ancora all'epoca di Marcello Piacentini, per citare un nome importante e controverso della cultura italiana recente, era colui che organizzava e produceva occasioni di progetto (architettura costruita e/o disegnata) e poi traeva da questa capacità e cultura specifica, che solo le grandi arti possiedono, le coordinate teoriche necessarie alla navigazione nel campo largo dell'arte: architettura, pittura o scultura (spesso in sinestesia), nonché al loro pratico insegnamento.

Con la separazione drammatica della teoria dal progetto si è malamente sostituita alla tradizionale riflessione autoriale sul proprio lavoro, comunque tipica del lavoro di ogni grande architetto, scultore o pittore, in altre parole di ogni vero maestro, l'insieme delle considerazioni dei critici, che fanno scuola e mestiere e quindi, nel tempo, è maturata l'attuale grave predominanza della scrittura degli scrittori sugli autori, dei dialoghi astratti sulle fatiche del fare, perdendo di vista

By theory, no doubt, we should not search for a set of pre-established rules, valid universally and aprioristically useful for design or the architectural project, according to a logic of Durandian matrix, so as to remain anchored to modernity. The theory should rather be understood as the search for a set of principles (temporally unstable) capable of determining an active and capillary knowledge of the reality in which we operate, which can indicate an operative modality with which to decode the contexts in which to realise the architecture and therefore intentionally limit the randomness to each artistic creation. A set of considerations, practical reflections, open to experimentation, sensitivity, culture and even to the taste of those who design.

The project can be considered an exercise in *logical construction*, starting from a hypothesis, from a set of analyses or rather, as Cellini himself says, from *an idea or a responsible re-interpretation* of reality, which also contains in itself its verification. Cellini writes: *for architecture to be experienced emotionally, it must first be understood, (...); it is not made exclusively to induce admiration or astonishment, (...) it must speak to the brain and the senses and not only to them.*

Cellini's work seems to question us on this delicate question, without force, but with the living example of an infinitely interesting architectural search because it is structurally designed to bring to light the meaning of what surrounds us: from the material knowledge of the past, of what has been done, to the aesthetic and poetic interpretation of reality. The refined delicacy of his written words, enlightening and cutting like blades, never overlapping with his architecture, as a useless complement, but underlines and enriches the architectural discourse, of which he is an intimate part.

The book by Francesco Cellini is therefore very useful for reopening a debate on this theme: if the project can be a conscious incubator of theory and its promotion, or if this

intimate connection between *theory and project*, of which, Italy in its long history finds extraordinary examples, in Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Palladio, is definitely broken.

Let it be said here how it is rather sad that the current selection criteria of Italian teachers have been developed without giving proper recognition to the cognitive (and therefore scientific) value of the project.

This cultural error, which should be corrected as soon as possible, and that Cellini's book has the merit of raising as an open question, led in the short turn of a couple of generations, to lose the notion itself, inside and outside our universities, of *maestro*, who still at the time of Marcello Piacentini, to cite an important and controversial name of recent Italian culture, was the one who organized and produced project opportunities (built and/or designed architecture) and then drew from this ability and culture specific, that only the great arts possess, the theoretical coordinates necessary for navigation in the wide field of art: architecture, painting or sculpture (often in synaesthesia), as well as their practical teaching.

The dramatic separation of theory from the project has been badly replaced by the traditional authorial reflection on one's work, however typical of the work of every great architect, sculptor or painter, in other words of every true *maestro*, the set of considerations of the critics, who found schools and trades and therefore, over time, the current serious predominance of the writing of writers on authors, of abstract dialogues on the toil of doing, losing sight of the theoretical contents of the project.

The great treaty writers of the past as well as the more modern ones, from Palladio to Le Corbusier, write fundamentally of their *work still in progress*, for dissemination, propaganda or simply because they consider this reflection on their work necessary to indicate the intimate coherence, the possibilities of development and, less often, the inter-



i contenuti teorici precipui dell'attività progettuale.

I grandi trattatisti del passato così come quelli a noi più vicini, da Palladio a Le Corbusier, scrivono fondamentalmente della propria opera ancora in fieri, a scopi divulgativi, propagandistici o più semplicemente perché ritengono necessaria questa riflessione sul proprio lavoro per indicarne l'intima coerenza, le possibilità di sviluppo e, meno sovente, le interne ambiguità rispetto ai principi, alle regole o semplicemente agli obiettivi inscritti nella carne del loro lavoro, compiendo questo sforzo durante la loro attività di artisti cioè di produttori di forma e di bellezza: raramente a posteriori, come attività logico-deduttiva separata dal fare, piuttosto come strumento consustanziale al proprio lavoro, a partire dalle difficoltà della creazione artistica.

Il libro di Cellini sembra iscriversi dentro a questa antica e gloriosa tradizione, rinnovandola e offrendo nuovamente l'esempio di come sia possibile, nella contemporaneità, compiere una riflessione teorica sul progetto legandola alla prassi, cioè alle molteplici occasioni che nel corso di una intera vita, un uomo dedicato al proprio mestiere come Francesco Cellini ha avuto, inanellando con l'intelligenza e la sapienza che solo i maestri possiedono, una serie di temi che restituiscono i significati più profondi che una intera cultura, una intera comunità, ha del progetto contemporaneo.

L'esame dei disegni e dei testi contenuti nella monografia di Francesco Cellini indicano almeno tre interrelate direzioni di ricerca di seguito esplicitate.

#### **L'uso della geometria**

Per potere sviluppare l'ipotesi di una percorribilità logica del progetto, Cellini indica alcune strategie analitico-compositive basate sull'uso della geometria come strumento in grado di misurare e ordinare la realtà.

Le strutture compositive dei suoi progetti, dai più complessi ai più semplici, sono

volutamente lineari, appartengono, come lui stesso dichiara al repertorio della geometria euclidea, sono quadrati, rettangoli, cerchi, cubi, prismi, sfere, inseriti in un regime dimensionale e modulare controllato e ripetitivo.

Questo permette a Cellini di mantenere una chiarezza e leggibilità anche quando la complessità di programmi e di contesti tende a rendere più difficile l'intelligibilità del discorso.

Un indice personale, composto da soli quattro paragrafi, è sufficiente a descrivere il suo punto di vista sull'uso e sul significato della geometria: un sommario elenco di convincimenti e delle loro principali applicazioni pratiche; le forme; le strutture compositive; progetti in sezione; luce.

#### **Il progetto come sintesi e misurazione di valori urbani**

All'uso della geometria per mettere insieme ordinando occorre aggiungere, secondo Francesco Cellini, un paziente lavoro di sintesi e di misurazione dei valori urbani, un lungo paziente lavoro di decodificazione dei contesti dai più stratificati come Piazza Augusto Imperatore (2006-2016) ai più umili come la piazza di Baschi (1994-1999), attraverso un'azione instancabilmente ordinatrice e misuratrice delle distanze spesso impossibili da riempire: quelle che hanno a che fare con il tempo e con la memoria. Il progetto, per avere una sua sostanza teorica e una sua intima validità, deve compiersi come sintesi ragionata, cioè logica, dei valori urbani presenti e riconosciuti. In altre parole ciò che si afferma, è che il progetto non è mai tutto nel suo programma ma è soprattutto nel rapporto con lo spazio della città: il progetto guarda agli spazi pubblici curandone le proporzioni, i rapporti e il senso. Le architetture sono sempre elementi di collegamento e-o di margine, mai oggetti del tutto autonomi. A questo riguardo, molto esplicativi della lunga coerenza del lavoro di Cellini, sono due progetti degli anni settanta: il primo per il teatro comunale di Udine (1974) e il secondo per il teatro comunale di Forlì (1975).

nal ambiguities with respect to the principles, rules or simply the objectives inscribed in the flesh of their work, making this effort during their activity as artists, as producers of form and beauty: rarely a posteriori, as a logical-deductive activity separate from doing, rather as a consubstantial tool to one's work, starting from the difficulties of artistic creation.

Cellini's book seems to be inscribed in this ancient and glorious tradition, renewing it and offering an example of how it is possible, in the contemporary world, to have a theoretical reflection on the project, linking it to praxis, in other words to the many occasions that in the course of a lifetime, a man dedicated to his work, like Francesco Cellini had, ringing with the intelligence and wisdom that only the masters possess, a series of themes that return the deepest meanings that an entire culture, an entire community, has of contemporary design.

A study of the drawings and texts contained in the monograph by Francesco Cellini highlight at least three inter-related research directions set out below.

#### **The use of geometry**

In order to develop the hypothesis of a logical feasibility of the project, Cellini indicates several analytical-compositional strategies based on the use of geometry as a tool capable of measuring and ordering reality.

The compositional structures of his projects, from the most complex to the simplest, are intentionally linear, with them belonging, as he himself declared, to the repertoire of Euclidean geometry. They are squares, rectangles, circles, cubes, prisms and spheres, inserted into a controlled, repetitive dimensional and modular regime.

This allows Cellini to maintain a clarity and readability even when the complexity of the programs and contexts tends to make the intelligibility of the speech more difficult.

A personal index consisting of only four paragraphs is sufficient to describe his point of view on the use and meaning of geometry: a summary

list of convictions and their main practical applications; the shapes; the compositional structures; section projects; light.

#### **The project as a synthesis and measurement of urban values**

According to Francesco Cellini, the use of geometry to put together ordering requires a patient work of synthesis and measurement of urban values, a long patient work of decoding contexts from the most stratified, such as Piazza Augusto Imperatore (2006-2016) to the most humble like Piazza di Baschi (1994-1999), through an tirelessly ordering action and measuring of distances often impossible to fill: those that have to do with time and memory. The project, in order to have its own theoretical substance and its intimate validity, must be fulfilled as a reasoned synthesis, i.e. logical, of the present and recognized urban values.

In other words, what is affirmed, is that the project is never everything in its program but it is above all in the relationship with the space of the city: the project looks at public spaces taking into account the proportions, the relationships and the senses. Architectures are always elements of connection and or of margin, never completely independent objects. In this regard, two projects from the 1970s are evident examples of the long consistency of the work of Cellini: the first for the municipal theatre of Udine (1974) and the second for the municipal theatre of Forlì (1975).

The synthesis of urban values, from the first projects of the 1970s to the more recent ones, coincides with the definition of the compositional structure, with the effectiveness being in the simplicity of the order in which the programmatic hypotheses are translated.

Finding the meaning of things, decoding stratifications and meanings that time has deposited on roles and things, putting together ordering what looks chaotic to look at and complex to an analysis is a research direction that the architect's work indicates with



La sintesi dei valori urbani, dai primi progetti degli anni settanta fino a quelli più recenti, coincide con la definizione della struttura compositiva e l'efficacia è nella semplicità dell'ordine in cui si traducono le ipotesi programmatiche.

Trovare il senso delle cose, decodificare stratificazioni e significati che il tempo ha depositato su ruoli e cose, mettere insieme ordinando ciò che appare caotico allo sguardo e complesso all'analisi è una direzione di ricerca che l'opera dell'architetto indica con estrema chiarezza: quella, in fondo, dell'armonizzazione, intesa come un lavoro di attenta rimodulazione dei rapporti tra realtà esistente e successive stratificazioni.

### **Il progetto come strumento per raggiungere l'eleganza dell'immagine e del segno architettonico nello spazio**

L'armonizzazione a cui allude Cellini non esclude però mai ciò che collide, taglia, confligge, mette in discussione la pacatezza dell'insieme.

Il conflitto, o meglio l'energia ferma, potenziale, latente, che in quel conflitto è evocata, come lo stesso Cellini afferma, è utile a mettere in tensione le parti contrapposte del progetto, a fare emergere la complessità insita nelle realtà pluristratificate e nella sovrapposizione temporalmente non coincidente di significati. Le architetture di Francesco Cellini evocano la grande ricerca italiana dell'armonia, richiamano la concinnitas albertiana, che indica la nostra particolare attenzione alla forma e all'ordine, all'armonizzazione degli elementi umani e delle regole naturali, matematiche, ritmiche, nella suprema unità dell'architettura.

In questo senso, il progetto è per Cellini uno strumento che permette di raggiungere l'eleganza dell'immagine e del segno architettonico nello spazio, la cui appropriatezza può essere misurata in termini di economia e naturalezza dei risultati: figure progettuali e contesto si fondono sempre in un'unica narrazione, in cui il ruolo di antagonista talvolta è svolto dalla sola luce solare



che esaspera i caratteri geometrici (basso, scuro - alto, chiaro, come nel complesso di Orvieto Scalo (1990-1998) o mette in tensione le parti contrapposte, (progetto per il nuovo centro delle arti contemporanee, Roma, 1999).

Insomma quel che vale è il conflitto, come dice Cellini, o meglio l'energia ferma, potenziale, latente che in quel conflitto è evocata.

Scrivo Dal Co, nel saggio introduttivo, che Francesco Cellini non è un architetto moderno per non avere fatta propria la distruzione della sintassi auspicata da Marinetti e quanto poi ne è derivato, consapevolmente o meno, in tempi a noi più vicini nel campo dell'architettura (...) né per avere aderito all'esortazione di Le Corbusier a "devignolarizzare" l'architettura, riducendo la storia a lessico o demonizzandola.

Di questo siamo grati, a Francesco Cellini e alla sua opera: nell'averci indicato un percorso ampio e fertile che contiene tutti gli elementi di una pratica agenda del fare architettura che possa mettere in guardia dall'incorrere in molte delle più evidenti storture, futili eclettismi e decadenze del progetto contemporaneo. ■

extreme clarity: basically, of *harmonization*, intended as a work of careful re-modulation of the relationships between the existing reality and successive stratifications.

### **The project as a tool to achieve the elegance of the image and the architectural sign in the space**

However, the harmonization to which Cellini alludes does not exclude that which collides, cuts, conflicts, calls into question the calmness of the whole.

The conflict, or rather the *still, potential, latent energy*, which in that conflict is evoked, as Cellini himself states, is useful for putting the opposing parts of the project in tension, to bring out the complexity inherent in multi-layered realities and in the temporally non-coincident overlap of meanings.

The architectures of Francesco Cellini evoke the great Italian research of *harmony*, recalling the *Albertian concinnitas*, which highlights our particular attention to *form and order*, to the harmonization of human elements and natural, mathematical, rhythmic rules, in the supreme unity of the architecture.

In this sense, for Cellini, the project is an instrument that

allows to achieve the elegance of the image and the architectural sign in the space, whose appropriateness can be measured in terms of economy and naturalness of results: design figures and context always merge into a single narrative, in which the role of antagonist is *sometimes played by sunlight alone that exaggerates the geometric characteristics* (low, dark-high, light, as in the Orvieto Scalo complex (1990-1998) or *puts the opposed parts in tension*, (project for the new centre of contemporary arts, Rome, 1999).

In short, what is worthwhile is the conflict, as Cellini says, or rather the *firm, potential, latent energy that is evoked in that conflict*.

In his introductory essay, Dal Co wrote that Cellini is *not a modern architect for not having made his own the destruction of the syntax desired by Marinetti and, later, how much he achieved it, consciously or not, in times closer to us in the field of architecture (...)* nor for having joined the exhortation of Le Corbusier to "devignolarize" architecture, reducing the history to lexicon or demonizing it.

Of this we are grateful, to Francesco Cellini and his work: in having indicated a wide and fertile path that contains all the elements of a practical agenda of making architecture that can warn against incurring many of the most obvious distortions, futile eclecticism and decadence of the contemporary project. ■

1. P. 50. 2012, Progetto per la ristrutturazione del manufatto industriale ex-Bailo, Pieve Tesino, con Insula architettura e ingegneria srl, concorso internazionale in due fasi, progetto terzo classificato, ente banditore Finanziaria Valsugana Spa. / P. 50. 2012, Progetto per la ristrutturazione del manufatto industriale ex-Bailo, Pieve Tesino, con Insula architettura e ingegneria srl, concorso internazionale in due fasi, progetto terzo classificato, ente banditore Finanziaria Valsugana Spa.
- 2-3. P. 53. 2004, Progetto per il centro congressi I Cappuccini, San Miniato, Pisa, con Insula architettura e ingegneria srl, concorso d'idee per inviti, ente banditore La Rocca Immobiliare spa, Comune di San Miniato. / P. 53. 2004, Progetto per il centro congressi I Cappuccini, San Miniato, Pisa, con Insula architettura e ingegneria srl, concorso d'idee per inviti, ente banditore La Rocca Immobiliare spa, Comune di San Miniato.



# Ezio Bruno De Felice: design resiliente resilient design

LETTURA DI REVIEW BY SABINA MARTUSCIELLO



Artista, espone a Parigi nel 1969 con Lucio Fontana e Pablo Picasso; prima matematico poi architetto, caposcuola della esperienza museografica italiana che negli anni cinquanta avvia il riuso degli spazi storico-architettonici in spazi espositivi con Ignazio Gardella, Franco Albini, B.B.P.R., Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci; progetta il restauro e “l’adattamento a nuovo uso” dei musei napoletani di Capodimonte, San Martino, Duca di Martina, Villa Pignatelli, Museo di S. Benedetto a Salerno, Museo di Paestum, Musees Royaux des Arts di Bruxelles. Ezio Bruno De Felice scrive che “l’unione delle varie parti tutte restaurate e viventi in un

nuovo uso, potrebbero dare alla città un insieme funzionale per varie attività di cultura, d’arte, commerciali, artistiche, artigianali, antiquariali, politecniche museali, tali da farne un centro attivo e funzionale autosufficiente<sup>1</sup>. Progetta sistemi espositivi, tavoli, sedute, scale, sistemi impiantistici prefabbricati “in opera”<sup>2</sup>, monili in pietre dure, realizza monotipi. Disegnatore di insetti. Entomologo *sui generis* – dialoga in versi vernacolari con luoghi, persone e *anemalucce*, cerca di leggerli con modalità differenti, studia l’organizzazione perfetta di questi organismi elementari che “a torme stanno nel mondo insieme a noi”<sup>3</sup>. “Forse una delle motivazioni che lo spinge a tanto è per lui,

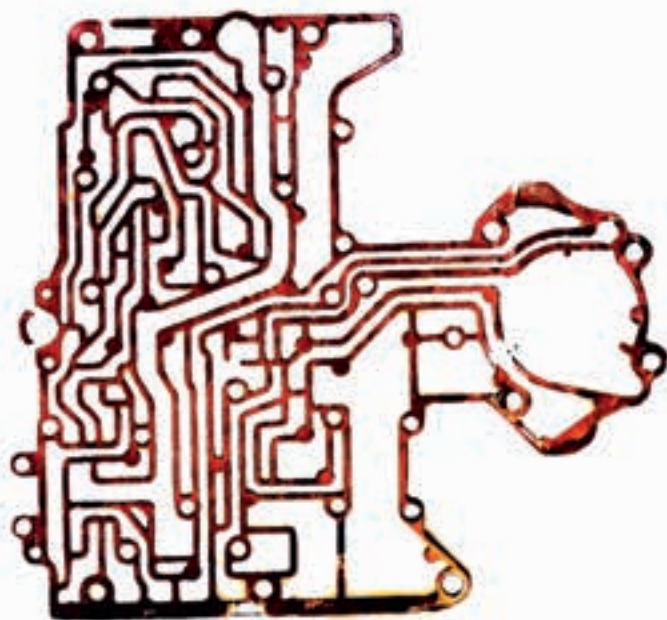
Artist, he exhibited in Paris in 1969 with Lucio Fontana and Pablo Picasso; first mathematician then architect, leader of the Italian museographic experience that in the fifties started the reuse of historical-architectural spaces in exhibition spaces with Ignazio Gardella, Franco Albini, B.B.P.R. Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci; plans the restoration and “adaptation to new use” of the Neapolitan museums of Capodimonte, San Martino, Duca di Martina, Villa Pignatelli, Museum of S. Benedetto in Salerno, Museum of Paestum, Musees Royaux des Arts in Brussels. Ezio Bruno De Felice writes that “the union of the various

parts all restored and living in a new use, could give to the city a functional set for various activities of culture, art, commercial, artistic, handicraft, antiquarians, museum polytechnics, such as to make it a self-sufficient active and functional center”. He designs exhibition systems, tables, chairs, staircases, prefabricated system “in opera”, jewels in semi-precious stones, he realizes monotypes. Insect designer. Entomologist *sui generis* – dialogues in vernacular verses with places, people and *anemalucce*, tries to read them in different ways, studies the perfect organization of these elementary organisms that “in herd are in the world with us”<sup>1</sup>.



maestro di Restauri (e dunque aduso alle grandi come alle piccole misure), il fascino che esprime il minuscolo, l'infinitamente piccolo, al quale questa volta egli accosta con goloso interesse la sua lente di ingrandimento [...] De Felice etnomorfizza il lettore, lo costringe ad osservare il brulicante micromondo oggetto delle sue acute osservazioni poetiche dall'angolazione dell'oggetto stesso"<sup>4</sup>.

De Felice analizza il mondo delle cose che già esistono con il fare dell'archeologo che ricerca tracce, frammenti, spie, radici di un paradigma indiziario<sup>5</sup>. Osserva con "onnivora curiosità", disegna il paesaggio, i ruderi, i volti, gli insetti, con accuratezza; raccoglie e custodisce ogni pezzo di cultura materiale. Lo scasso è il suo luogo privilegiato dal quale recupera rottami, pezzi meccanici, ingranaggi, ruote dentate, guarnizioni, pezzi nati per usi resi obsoleti, li inchiostra e li stampa sotto la pressa. I monotipi sono un'estensione del ciclo di vita di parti strutturali di oggetti distrutti dall'incuria e mortificati dall'abbandono. Gli spazzoloni delle lucidatrici, che i soldati americani portano in Italia, sono riuti-



"Perhaps one of the motivations that drives him is for him, master of Restorations (and therefore adored to the great as to small measures), the charm that expresses the tiny, the infinitely small, to which this time he approaches with greedy interest his magnifying glass [...] De Felice ethnomorphizes the reader, forces him to observe the teeming microworld object of his acute poetic observations from the angle of the object itself"<sup>1</sup>.

De Felice analyzes the world of things that already exist with the making of the archaeologist who searches for traces, fragments, spies, roots of an indicative paradigm. Observes with "omnivorous curiosity", draws the landscape, the ruins, the faces, the insects, with accuracy; collects and preserves every piece of material culture. The scrap warehouse is its privileged place from which it recovers scrap, mechanical parts, gears, toothed wheels, gaskets, pieces created for obsolete uses, inks them and prints them under the press. Monotypes are an extension of the life cycle of structural parts of objects de-





lizzati in combinazioni nuove, sperimentando nuovi possibili impieghi; inoltre, recupera dai cantieri navali della penisola sorrentina le tavole di legno non utilizzabili per il fasciame delle imbarcazioni; questa prima sezione tranciata dai tronchi provenienti dall'Africa con un lato concavo viene assemblata alle spazzole della lucidatrice per comporre un sistema mobile divisorio: la "foresta" conformata dai totem in legno accoglie – circoscrivendolo – un tavolo tondo, il suo "pensatoio", lo spazio dell'anima, nello studio laboratorio sperimentale di Palazzo Donn'Anna.

***"La cultura dello scarto e la proposta di un nuovo stile di vita"*<sup>6</sup>**

Nel 1954 De Felice acquista il Teatro del Palazzo Donn'Anna, per salvarlo dall'incuria, dall'abbandono e dal degrado e alla fine degli anni 50 inizia un delicatissimo intervento di restauro, per ricucire i brandelli dell'architettura barocca rimasti sulla roccia, nella quale Cosimo Fanzago aveva scavato il Palazzo vicereale napoletano, lasciando l'opera incompiuta nel 1646.

Anche qui adatta lo spazio monumentale viene adattato a nuovo uso, didattico e sociale in uno: gli studenti della Facoltà di Architettura di Napoli partecipano ai lavori del cantiere-scuola, che diverrà studio di architettura.

Il progetto di "adattamento a nuovo uso" procede senza soluzione di continuità e già nel 1973, l'Architetto, in una lettera all'allora Soprintendente, rappresenta la volontà di "restituire" il Teatro alla città, istituendo una Fondazione con lo scopo di trasformare con finalità sociale e culturale uno spazio privato di straordinario valore storico, architettonico e paesaggistico – prima della regina, poi di altri proprietari – in un luogo pubblico.

Lo studio, invaso da centinaia di rotoli, disegni, matite, tecnigrafi, era un caos – come racconta Roberto Fedele suo allievo e coordinatore della Fondazione. De Felice raccoglie anche dalla strada oggetti frutto dell'ingegno dell'uomo, utensili buttati in ragione della modernità, frutto dell'inge-



gno dell'uomo, dell'artigiano del falegname che prima di realizzare un pezzo, pensa allo strumento per lavorarlo, lo costruisce ad hoc, poi produce l'oggetto; recupera ogni cosa ammalorata, la custodisce nello studio nel quale pensa, disegna, ricompone, progetta facendo, prototipa, sperimenta. Tutte le parti costituenti il prodotto finale – sia esso un tavolo o un monotipo, un monile o una scala – sono

stroyed by neglect and mortified by abandonment. The polishing brushes, which American soldiers bring to Italy, are reused in new combinations, experimenting with new possible uses; moreover, the wooden planks that can not be used for the plating of the boats recover from the shipyards of the Sorrento peninsula; this first section cut from the trunks coming from Africa with a

concave side is assembled to the polishing brushes to compose a dividing mobile system: the "forest" shaped by the wooden totems welcomes – circumscribing it – a round table, its "think tank", the space of the soul, in the experimental laboratory of Palazzo Donn'Anna.

***"The culture of waste and the proposal of a new lifestyle"*<sup>1</sup>**

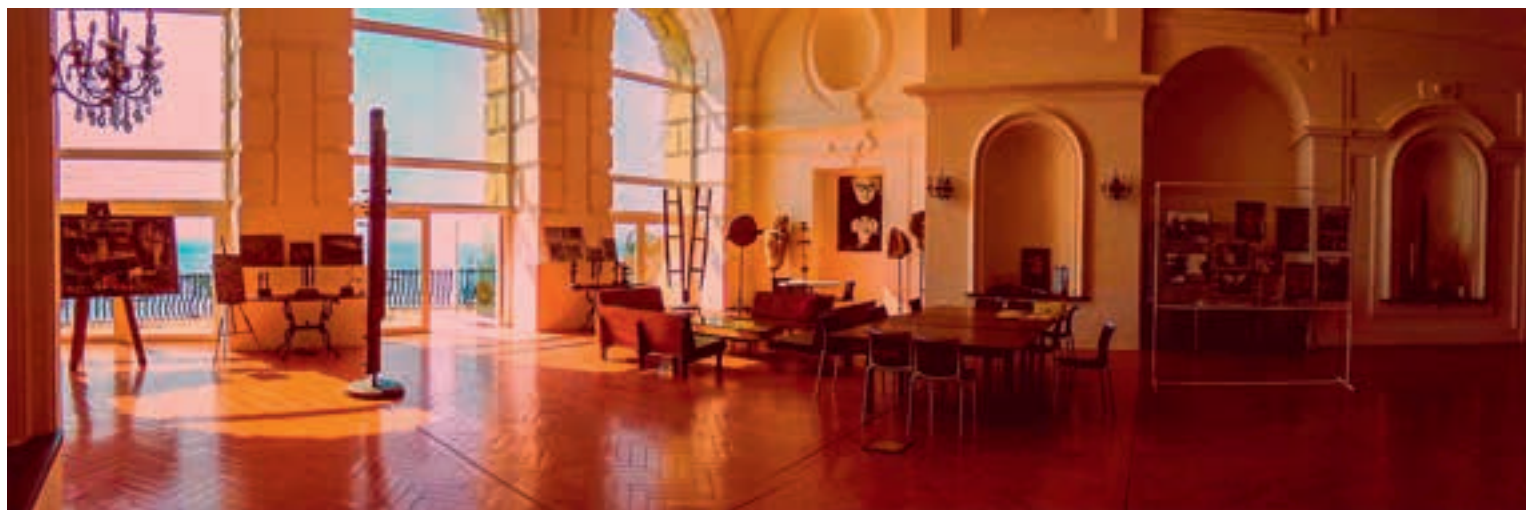
In 1954 De Felice buys the Theater of the Palazzo Donn'Anna, to save it from neglect, abandonment and degradation and at the end of the 50s a very delicate restoration began, to re-sew the shreds of Baroque architecture left on the rock, in which Cosimo Fanzago had excavated the Neapolitan viceroy's palace, leaving the unfinished work in 1646.

Here too, the monumental space is adapted to new use, educational and social in one: the students of the Faculty of Architecture of Naples participate in the work of the building site-school, which will become an architectural firm.

The project of "adaptation to new use" proceeds seamless and already in 1973, the Architect, in a letter to the then Superintendent, represents the desire to "restore" the Theater to the city, establishing a Foundation with the aim of transforming a private space of extraordinary historical, architectural and landscape value with a social and cultural purpose – before the queen, then other owners – in a public place.

The study, invaded by hundreds of scrolls, drawings, pencils, technigraphs, was a chaos – as told by Roberto Fedele, his student and coordinator of the Foundation. De Felice also collects from the road objects that are the result of man's ingenuity, utensils thrown away because of modernity, the result of man's ingenuity, the carpenter's craftsman who, before making a piece, thinks of the tool to work it, builds it ad hoc, then produces the object; he recovers every bad thing, he keeps it in the studio in





immediatamente leggibili, sono “denudate”, ottimizzando in corso d’opera ogni elemento per ridurre sfridi di produzione e la composizione delle parti, senza alcuna rigidità e scelta aprioristica, scevra di ogni contaminazione stilistica, si rivela come corpo resiliente.

Un esempio paradigmatico è il tavolino per la saletta della stampa periodica alla Triennale di Milano del 1957 che sarà accompagnato dalla sedia di Giancarlo De Carlo. Questo tavolino è una sorta di Ikea antelitteram perché smontabile, impacchettabile e trasportabile; disegna quattro traverse con dei cilindri all’interno dai quali fa scorrere i piedi di acciaio inox, lungo il cilindro, all’interno una vite di fermo regola il telaio in altezza, al di sotto un contropannello, sopra un cristallo o un pieno. Il prototipo è nel Teatro/Fondazione e accoglie la vetrina della collezione di compassi. La struttura “biologica” dell’organismo sia esso ambientale, architettonico, museale, artigianale, vivente *strictu sensu*, rappresenta l’invariante alle differenti scale di progetto: ogni parte assolve una specifica funzione d’uso, ovvero un adattamento ad un nuovo uso, senza equivoci e fraintendimenti. Funzione, talvolta, anche decorativa. Ogni pezzo è unico e la ripetibilità – connotazione necessaria per il design (De Fusco R., 2005) – si rintraccia nel processo progettuale piuttosto che nel prodotto finale.

### Una “autentica ecologia umana”

De Felice cuce pietre dure e rottami li compone, li assembla, disegna, fino a quando nel



1969 viene invitato a Parigi a esporre queste sue strane composizioni ad una mostra collettiva con Lucio Fontana e Picasso. I volti tracciati nei disegni preparatori di questi gioielli non sono più mortificati dalla guerra, ma diventano delle facce ironiche, smorfie, caricature nelle quali gli occhi sono perline, la bocca una spilla. Nel grande Teatro è accolta temporaneamente anche la collezione di circa 600 monili in tartaruga, acquistata dai coniugi De Felice Sbriziolo dalla vedova di un insigne co-

which he thinks, draws, recomposes, designs by doing, prototypes, experiments. All the parts making up the final product – be it a table or a monotype, a jewel or a staircase – are immediately legible, are “stripped”, optimizing every element during the work to reduce production scraps and the composition of the parts, without any rigidity and a priori choice, free of any stylistic contamination, it reveals itself as a resilient body. A paradigmatic example is

the table for the periodical press room at the Milan Triennale in 1957 which will be accompanied by Giancarlo De Carlo’s chair. This table is a sort of Ikea antelitteram because it can be dismantled, packaged and transportable; draws four crosspieces with cylinders inside from which the stainless steel feet slide along the cylinder, inside a locking screw adjusts the frame in height, below a counter-panel, over a crystal or a solid. The prototype is in the Theater / Foundation and welcomes the showcase of the compass collection.

The “biological” structure of the organism is environmental, architectural, museum, artisanal, living *strictu sensu*, represents the invariant to the different design scales: each part performs a specific function of use, or an adaptation to a new use, without misunderstandings. Function, sometimes even decorative. Each piece is unique and repeatability – a necessary connotation for design (De Fusco R., 2005) – is traced in the design process rather than in the final product.

### An “authentic human ecology”<sup>2</sup>

De Felice sews hard stones and wrecks composes them, assembles them, draws them, until in 1969 he was invited to Paris to exhibit his strange compositions at a group exhibition with Lucio Fontana and Picasso. The faces traced in the preparatory drawings of these jewels are no longer mortified by the war, but they become ironic faces, grimaces, caricatures





rallaro. Pettini, pettinesse, ornamenti sono custoditi insieme ai fogli di carta velina sagome dei merletti e dei trafori, fino alla successiva donazione dell'ampia raccolta al Museo Duca di Martina.

“Non un collezionista di preziosità, sono solo un attento raccoglitore di prodotti artigianali di qualsiasi tipo, dei loro utensili e tradizione – scrive De Felice nell'introduzione al Catalogo – e ciò solo per salvarli dalla dimenticanza e distruzione e per lasciarli in un luogo adatto come testimonianza dell'attività dell'uomo in opere meritevoli”<sup>8</sup>.

Racconta Roberto Fedele “*lasciarlo nel luogo adatto* per Eirene Sbriziolo e per me è stato un testamento, perché De Felice sapeva che lo studio di Palazzo Donn'Anna non era il luogo adatto, era solamente un deposito, un transit, un posto per evitare che queste cose andassero distrutte; per 5 anni (dal 2000 anno della morte di De Felice al 2005 anno di istituzione della Fondazione) abbiamo cercato il luogo adatto per ogni raccolta, alla provincia di Avellino sono

stati donati utensili della tradizione dell'abilità domestiche, alla Fondazione Gramsci è stata donata una raccolta di centinaia di manifesti politici a partire dagli anni 40/50 della guerra fredda, manifesti che raccontano la storia del 900. Le pietre dure sono state donate al Museo di Mineralogia di Napoli ed esposte nelle vetrine che ospitano le pietre grezze appena tagliate, poi il semilavorato e poi i prodotti finali, dai bracciali ai bottoni agli spilloni. La pietra dura in ragione della sua sorprendente varietà cromatica si presta a tutto e, poiché è sempre presente un intento didattico, De Felice espone una vetrinetta con gli utensili di lavorazione” quasi a voler svelare sempre l'arcano.

Lo studio dei rapporti tra l'uomo De Felice e il suo *habito*, inteso come vivere/abitare, come comportamento/disposizione (*habitus*), come consuetudine/familiarità (*habitud*), testimonia la possibilità che un progettista ha di resistere al degrado ambientale, alla distruzione degli oggetti considerati obsoleti, con un fare etico e virtuoso; quella



in which the eyes are beads, the mouth a brooch. In the large theater the collection of about 600 tortoise-shell jewelry is also temporarily accepted, purchased by the spouses De Felice Sbriziolo from the widow of an illustrious corallar. Combs, hair clips and ornaments are kept together with the sheets of tissue paper, the shapes of the laces and the tracery, until the next donation of the large collection to the Museo Duca di Martina.

“Not a collector of preciousness, I am only a careful collector of handicrafts of any kind, of their utensils and tradition – De Felice writes in the introduction to the Catalog – and this only to save them from forgetfulness and destruction and to leave them in one place suitable as a testimony of human activity in deserving works”<sup>3</sup>.

Roberto Fedele tells “to leave it in the right place for Eirene Sbriziolo and for me it was a testament, because De Felice knew that the study of Palazzo Donn'Anna was not the right place, it was just

a deposit, a transit, a place to avoid that these things should be destroyed; for 5 years (from 2000 year of the death of De Felice to 2005 the year of establishment of the Foundation) we looked for the right place for each collection, the tools of the tradition of domestic skills were donated to the province of Avellino, a collection of hundreds of political posters from the 40/50 years of the Cold War was donated to the Gramsci Foundation, posters that tell the story of the 900. The hard stones were donated to the Museum of Mineralogy of Naples and exhibited in the windows that host the raw stones just cut, then the semi-finished product and then the final products, from the bracelets to the buttons to the pins. The hard stone due to its surprising chromatic variety lends itself to everything and, since there is always a didactic intent, De Felice displays a showcase with the tools of processing “almost wanting to reveal the arcane. The study of the relationships between the De Felice man



di De Felice è “una strada in cui continuità e innovazione possano finalmente comporsi, riconoscendo all’ecologia un ruolo centrale: un’architettura che torni ad essere arte di abitare la terra nel segno di una nuova alleanza”<sup>9</sup>.

Un’autentica ecologia integrale in opposizione al paradigma tecnocratico, un elogio della resilienza.

*Ringrazio Roberto Fedele, allievo e collaboratore di Ezio De Felice e Eirene Sbriziolo, – coordinatore della Fondazione – per le autentiche, appassionate e lunghe conversazioni pubbliche e private tenute in questi anni. Come il suo maestro, cura, custodisce e divulga con amore e riconoscenza un’Opera meritoria. ■*

#### Bibliografia

- Ezio Bruno De Felice, *Luce – musei*, De Luca Editore, Roma 1966;  
 Ezio Bruno De Felice, *Nota sull’allestimento del Museo provinciale di Salerno*, De Luca Editore, 1966;  
 Ezio De Felice, *San Benedetto, Restauro e adattamento a nuovo uso*, Ed Campo, Salerno 1986;  
 Pasquale Belfiore, *L’opera di Ezio Bruno De Felice*, Napoli 1992;  
 Ezio Bruno De Felice, *La collina di Urania, Il Museo storico dell’Osservatorio astronomico di Capodimonte*, Elio De Rosa editore 1992;  
 Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, *L’arte della tartaruga, Le opere dei musei napoletani e la donazione Sbriziolo-De Felice*, Fiorentino Editore, Napoli 1994;  
 Ezio Bruno De Felice, *Insecta Anemalucce*, Edizioni Graffiti, Napoli 1999;  
 Paolo Portoghesi, *Natura e Architettura*, Skira, Milano 1999;  
 Cocchieri Marco, *Ezio Bruno De Felice. Architetto*, Alinea, Firenze 2006.

<sup>1</sup> Ezio De Felice, *San Benedetto, Restauro e adattamento a nuovo uso*, Ed Campo, Salerno 1986

<sup>2</sup> Cfr. Ezio Bruno De Felice, *Casa De Felice Sbriziolo*, Napoli 1970-1980

<sup>3</sup> Ezio Bruno De Felice, *Insecta*, Edizioni Graffiti, Napoli 1999, pag 9

<sup>4</sup> Manlio Santanelli, *Introduzione* in Ezio Bruno De Felice, Op. cit., pag 5

<sup>5</sup> Cfr. Carlo Ginzburg, *Spie, radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani a cura di, *Crisi della ragione*, Einaudi Torino 1979

<sup>6</sup> Papa Francesco; *Laudato si, Enciclica sulla cura della casa comune*, Roma 2015, n°16

<sup>7</sup> Papa Francesco; *Op. cit.*, n°5

<sup>8</sup> Ezio Bruno De Felice, *Introduzione al Catalogo*, in Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, *L’arte della tartaruga, Le opere dei musei napoletani e la donazione Sbriziolo-De Felice*, Fiorentino Editore, Napoli 1994.

<sup>9</sup> Paolo Portoghesi, *Natura e Architettura*, Skira, Milano 1999, pag 5



1-2 P. 54. Ezio Bruno De Felice, *Insecta Anemalucce*, Edizioni Graffiti, Napoli 1999 / P. 54. Ezio Bruno De Felice, *Insecta Anemalucce*, Edizioni Graffiti, Napoli 1999.

3 P. 55. Teatro di Palazzo Donn’Anna, sede Fondazione Culturale Ezio Bruno De Felice, Napoli / P. 55. Theatre of Donn’Anna Palace, Cultural Foundation Ezio Bruno De Felice, Napoli.

4 P. 55. Ezio Bruno De Felice, *monotipo*, Fondazione Culturale Ezio Bruno De Felice, Napoli 1950-70 / P. 55. Ezio Bruno De Felice, *monotype*, Cultural Foundation Ezio Bruno De Felice, Napoli 1950-70

5 P. 55. Cosimo Fanzago, *Palazzo Donn’Anna*, Napoli 1664 / P. 55. Cosimo Fanzago, *Donn’Anna Palace*, Napoli 1664.

6-7 P. 56. Teatro Palazzo Donn’Anna, Napoli 1954 prima dei lavori e dopo il restauro / P. 56. Theatre of Donn’Anna Palace, Napoli 1954 before and after restoration work.

8 P. 57. Teatro di Palazzo Donn’Anna, sede Fondazione Culturale Ezio Bruno De Felice, Napoli / P. 57. Theatre of Donn’Anna Palace, Cultural Foundation Ezio Bruno De Felice, Napoli

9 P. 57. Ezio Bruno De Felice, *monili in pietre dure*, Fondazione Culturale Ezio

Bruno De Felice Napoli 1970 / P. 57. Ezio Bruno De Felice, *jewelwry in semi-precious stones*, Cultural Foundation Ezio Bruno De Felice Napoli 1970.

10 P. 57. Ezio Bruno De Felice, *disegno a china*, Fondazione Culturale Ezio Bruno De Felice, Napoli 1970-80 / P. 57. Ezio Bruno De Felice, *ink drawing*, Cultural Foundation Ezio Bruno De Felice, Napoli 1970-80.

11-12 P. 58. Ezio Bruno De Felice, *monili in pietre dure*, Fondazione Culturale Ezio Bruno De Felice, Napoli 1970 / P. 58. Ezio Bruno De Felice, *jewelwry in semi-precious stone*, Cultural Foundation Ezio Bruno De Felice, Napoli 1970.

13 P. 59. Ezio Bruno De Felice, *disegno a pennarello*, Fondazione Culturale Ezio Bruno De Felice, Napoli 1970-80 / P. 59. Ezio Bruno De Felice, *drawing with marker*, Cultural Foundation Ezio Bruno De Felice, Napoli 1970-80.

14 P. 59. Ezio Bruno De Felice, *Elementi di arredo*, 1970-80, Fondazione Culturale Ezio Bruno De Felice, Napoli / P. 59. Ezio Bruno De Felice, *furnishing elements*, 1970-80, Cultural Foundation Ezio Bruno De Felice, Napoli.

1, 2, 6 Fotografie di / Photo by Fondazione Ezio De Felice.

3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13 Fotografie di / Photo by Clara Vincelli.

and his habito, understood as living / dwelling, as behavior / disposition (habitus), as habit / familiarity (habitud), testifies to the possibility that a designer has to resist environmental degradation, to the destruction of objects considered obsolete, with an ethical and virtuous process; that of De Felice is „a road in which continuity and innovation can finally be composed, recognizing ecology as a central role: an architecture that returns to being the art of inhabiting the earth in the sign of a new alliance”<sup>4</sup>. An authentic integral ecology in opposition to the technocratic paradigm, a praise of resilience.

*I thank Roberto Fedele, pupil and collaborator of Ezio De Felice and Eirene Sbriziolo, – coordinator of the Foundation – for the authentic, passionate and long public and private conversations held in these years. Like his teacher, he cares, preserves and promotes a meritorious work with love and gratitude. ■*

#### Bibliography

- Ezio Bruno De Felice, *Luce – musei*, De Luca Editore, Roma 1966;  
 Ezio Bruno De Felice, *Nota sull’allestimento del Museo provinciale di Salerno*, De Luca Editore, 1966;  
 Ezio De Felice, *San Benedetto, Restauro e adattamento a nuovo uso*, Ed Campo, Salerno 1986;  
 Pasquale Belfiore, *L’opera di Ezio Bruno De Felice*, Napoli 1992;  
 Ezio Bruno De Felice, *La collina di Urania, Il Museo storico dell’Osservatorio astronomico di Capodimonte*, Elio De Rosa editore 1992;  
 Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, *L’arte della tartaruga, Le opere dei musei napoletani e la donazione Sbriziolo-De Felice*, Fiorentino Editore, Napoli 1994;  
 Ezio Bruno De Felice, *Insecta Anemalucce*, Edizioni Graffiti, Napoli 1999;  
 Paolo Portoghesi, *Natura e Architettura*, Skira, Milano 1999;  
 Cocchieri Marco, *Ezio Bruno De Felice. Architetto*, Alinea, Firenze 2006.

<sup>1</sup> Papa Francesco; *Laudato si, Enciclica sulla cura della casa comune*, Roma 2015, n°16

<sup>2</sup> Papa Francesco; *Op. cit.*, n°5

<sup>3</sup> Ezio Bruno De Felice, *Introduzione al Catalogo*, in Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, *L’arte della tartaruga, Le opere dei musei napoletani e la donazione Sbriziolo-De Felice*, Fiorentino Editore, Napoli 1994.

<sup>4</sup> Paolo Portoghesi, *Natura e Architettura*, Skira, Milano 1999, pag 5





“Saper vedere la Storia dell’Architettura” – Obiettivo e metodo

# La realtà virtuale per una didattica innovativa

“Understand the History of Architecture”

Objective and method



## The virtual reality for innovative teaching

LETTURA DI **REVIEW BY MAURIZIO ABETI**

Questo testo, realizzato per sostenere e potenziare l’insegnamento della storia dell’architettura, sperimenta una nuova metodologia o pedagogia di insegnamento con l’applicazione di risorse multimediali concentrate sulla Realtà Virtuale non immersiva (d’ora in poi RV), combinando la simulazione tridimensionale con l’acquisizione di panorami interattivi a 360 gradi.

Il fine è proprio quello di esplorare ed insegnare il passato, meticolosamente curato attraverso un’abile narrazione di immagini (vedute panoramiche interne ed esterne; vedute aeree e particolari d’ogni sorta), in modo che la realtà di un’opera architettonica sia illustrata così efficacemente e con completezza da render desiderabile una visita effettiva di essa.

Questa didattica di apprendimento digitale offrirà agli studenti la possibilità di praticare, conoscere ed esplorare virtualmente l’architettura nel tempo e nello spazio.

La didattica tradizionale, caratterizzata da immagini statiche e da isolate scritture, viene integrata da una didattica digitale, in cui la RV diventa strumento d’insegnamento e dove quest’ultimo non si ferma solo all’ascolto, ma diventa partecipazione interattiva.

Per sostenere i moderni metodi d’interazione e rappresentazione delle complesse

opere architettoniche, in grado di superare i limiti stancanti d’insegnamento e comprensione della didattica tradizionale con le foto pubblicate, diapositive o immagini digitali statiche, si avverte la necessità di una figura “nuova” di professore in grado di assumere ruoli e competenze attuali e del momento. L’esigenza di imparare più cose in un tempo più breve e con maggiore efficacia pone nuove sfide a tutte le istituzioni accademiche. Ne segue che l’alfabetizzazione informatica – pochi docenti hanno familiarità con l’uso del computer e una parte ancora minore dispone di conoscenze relative alle tecnologie di simulazione 3D – richiede nuove forme di pensiero e di ragionamento critico.

L’aspetto interessante per i docenti è la possibilità di ibridare le conoscenze. Ed è proprio questa “ibridazione” che affascina subito gli studenti, aggiungendo alla didattica tradizionale un nuovo fattore che stimola all’apprendimento. Ma come si può rappresentare una conoscenza? Come si può presentare un concetto, un’idea e farla capire in modo chiaro? Ecco quindi una spinta nuova per rimettersi in ballo come professore.

Inoltre, la tecnologia multimediale permette di risolvere problemi altrimenti insolubili con la tradizionale spiegazione tramite la parola, e di comunicare e fruire delle opere archi-

This text on “Learn to understand the History of Architecture”,<sup>1</sup> designed to support and strengthen, through multimedia resources, the teaching of the History of Architecture, has been experimented with a new methodology or pedagogical of teaching with the application of multimedia resources focused on non-immersive Virtual Reality (henceforth RV), using a combination of three-dimensional simulation with the acquisition of 360 degrees interactive panoramas.

The main aim is to explore and effectively to teach the past, meticulously cared by skillful narration of images (panoramic views: internal and external; areas and particular views of all sorts), so that the reality of a work of architecture is illustrated so effectively and with competences able to give an actual analysis on it.

This digital learning teaching will offer students the opportunity to practice, learn and virtually explore the architecture: in time and in space.

To be clearer, the traditional teaching, characterized by still images and records, has to be overcome by the introduction of a digital teaching where the RV becomes a teaching tool so that the participation will be more interactive.

To support the modern methods of interaction and representation of complex architectural works, able to overcome the teaching tiring limits and understanding of traditional teaching with the pictures posted, static slides or digital images, there is a need of a figure “new” the professor can take on roles and responsibilities and the current time. The need to learn more things in a shorter time and with greater effectiveness poses new challenges to all academic institutions. It follows that the computer literacy, few teachers are familiar with the use of computers and an even smaller part has knowledge of the 3D simulation technology, requires new ways of thinking and critical reasoning.

The interesting aspect for teachers is the ability to create knowledge. It is this “achievement” that captivates immediately the students, making them as a new stimulating factor to learning. But how can you be a knowledge? As you may have a concept, an idea and make it understand clearly? So here’s a new push to get back on the dance as a professor. In addition, the multimedia technology addresses otherwise insoluble problems with the traditional explanation of the word, and to communicate and make use of the



tettoniche in modo immediato e realistico, perché riescono a spiegarle in maniera molto semplice attraverso l'immagine cinetica.

Che cos'è la RV? È una simulazione multimediale fruibile che permette di interagire con l'ambiente come se fosse realmente al suo interno, quindi di poterlo guardare attentamente, muovendosi senza che questo ambiente sia tangibile.

Consentirà di visualizzare delle scene, costruite sulla base di riproduzioni fotografiche, ruotando la visuale secondo diverse angolazioni, a tutto tondo per muoversi liberamente all'interno degli ambienti. La fotografia panoramica a 360° permetterà di avere la sensazione di trovarsi realmente nel luogo fotografato dove navigare in modo interattivo semplicemente trascinandolo il mouse, riuscendo ad ammirare l'ambiente nella sua totalità e avendo anche la possibilità di zoomare su qualsiasi dettaglio.

È l'esperienza virtuale che più si equipara alla vera e propria visita reale di un ambiente sia come caratteristica visiva che di percezione emozionale e sensitiva. In questo caso, lo studente sperimenta il senso di presenza, dove per presenza si intende: «... esserci (*being there*), cioè avere la sensazione di essere all'interno del mondo sintetico generato dal computer»<sup>1</sup>. In quest'ottica, la RV può essere considerata una "esperienza" in cui la componente percettiva (visiva, cinestetica) si fonde con l'interattività; conosco gli ambienti e imparo ad utilizzarli attraverso l'esperienza diretta e in tempo reale delle mie reazioni (sensazioni, emozioni, pensieri, ecc.) in funzione delle mie azioni di conoscenza.

La RV, infatti, non solo imita la realtà, ma la ricrea su uno schermo sul quale è possibile operare, che reagisce e si comporta come si comporterebbe la realtà<sup>2</sup>.

La RV significa rappresentare nuovi spazi di strutture composite, in parte fisiche e in parte virtuali; l'interazione fisica avviene con l'ambiente, l'interazione virtuale si compie solo all'interno dello spazio interattivo, compiendo cioè azioni remote rispetto al

contesto dell'informazione digitale (ciò che vediamo all'interno di un monitor è remoto rispetto allo spazio che ci circonda, ma molto vicino rispetto al coinvolgimento sensoriale, di qui la deterritorializzazione dello spazio da fisico a virtuale).

La simulazione ci consente infatti di apprendere e interagire con tutto ciò che è lontano da noi nello spazio o nel tempo con un'immersione sensoriale in telepresenza<sup>3</sup>.

In conclusione i suoi vantaggi nella didattica si possono elencare in:

- Vantaggi conoscitivi* – Rappresentare in modo unico le opere architettoniche del passato darà un forte vantaggio conoscitivo rispetto alla tradizionale rappresentazione, lascerà maggiormente impresso negli studenti il ricordo dei manufatti architettonici;
- Possibilità* – Situazioni di approfondimento sul proprio operare, sulle proprie strategie di azione e di pianificazione degli interventi nel tempo e nello spazio per la risoluzione di un problema;

Una modifica in tal senso della didattica non va vista come un semplice utilizzo di diversi sussidi per ottenere gli stessi risultati. Inevitabilmente, l'uso di certi strumenti e la fruizione di certi ambienti determina modifiche dei nostri processi cognitivi, modellando e trasformando, in qualche misura, le modalità operative del pensiero e, in ultima istanza, la percezione del mondo dei loro utenti. Mutano, in questo senso, gli obiettivi da porsi e i criteri con cui valutiamo il loro raggiungimento. In questo senso la RV rappresenta una sfida in campo didattico che va raccolta e vinta per cominciare finalmente a considerare il computer un alleato nell'insegnamento e non più un concorrente. ■

<sup>1</sup> J. S. Steuer, *Defining virtual reality: Dimensions determining telepresence*, in "Journal of Communication", n. 42, 1992, pp. 73-93.

<sup>2</sup> Cfr., Francesco Antinucci, *La scuola si è rotta*, Laterza, Bari 2001, pag. 72.

<sup>3</sup> Cfr., Di Lieto Maria, *Gli orizzonti della didattica nella realtà virtuale*, Quaderni DISCED, Università Salerno, 1995.

architectural works in an immediate and realistic way, because they manage to explain in a simple way through the picture (art) kinetics.

What is RV? It is a usable media simulation that allows a user (in this case to a student) to interact with the environment as if actually inside it, so to be able to look carefully, move without that this environment is concrete. The same will display scenes, built on photographic reproductions, rotating the view to multiple views of 360° to move freely within the environment. Panoramic photography to 360° (spherical) will allow the student to have the feeling of being really the photographed location. The student you can navigate interactively by dragging the mouse, managing to see the environment as a whole and also having the ability to zoom in on any detail.

It is the virtual experience that best represents the real view of an environment both as a visual feature and sensory perception. In this case, the student experiences the sense of presence, presence refers to: «... the being (being there), that is the feeling of being inside the synthetic world computer generated»<sup>2</sup>. In this light, the RV can be considered an "experience", in which the perceptual component (visual, kinesthetic) merges with interactivity: I know the environments and learn to use them through direct experience and real-time of my reactions (feelings, emotions, thoughts, etc.) and there according to my knowledge actions.

The RV, in fact, not only mimics the reality but recreates it on a screen on which it is possible to operate and which reacts and behaves as it would lead to the reality<sup>3</sup>.

The RV means to represent new spaces of compounded structures, partly physical or virtual; the physical interaction occurs with the environment, the virtual interaction is accomplished only within the multi-interactive space, making that remote actions with respect to digital information environment (what we see in a monitor is remote

from the space around us, but much closer than the sensory involvement, hence the deterritorialization of the physical space to virtual).

In fact, the simulation allows us to learn and interact with everything that is far away from us in space or in time with the sensory immersion of a virtual presence<sup>4</sup>.

In conclusion, its advantages in teaching can be listed in:

- Cognitive advantages* – Representing uniquely architectural works of the past will give a strong cognitive advantage over the traditional representation, it will leave more impressed upon students the memory of architectural works;
- Possibilities* – Learning situations in which alternate learning sensory-motor processes in-depth phases also through moments of reading and writing and metacognitive reflection on their work, on their action strategies and planning of interventions over time and space for solving a problem.

An amendment to that effect of teaching should not be seen as a simple use of different subsidies to get the same results. Inevitably, the use of certain tools and the use of certain environments determines changes of our cognitive processes, shaping and transforming, to some extent, the operational mode of thought and, ultimately, the world's perception of their users. Change, in this sense, the objectives to be asked and the criteria by which we assess their achievement.

In this sense, the RV is a challenge in teaching that must be collected and won to begin to consider the computer an ally and not a competitor in teaching. ■

<sup>1</sup> Title almost like the book critic Bruno Zevi 1972 interpretation spatial architecture.

<sup>2</sup> J. S. Steuer, *Defining virtual reality: Dimensions determining telepresence*, in Journal of Communication, 42 (4), 1992, pp. 73-93.

<sup>3</sup> Cfr., F. Antinucci, *The school is broken*, Laterza, Bari 2001a, p. 72.

<sup>4</sup> Cfr., M. Di Lieto (1995), *The horizons of teaching in virtual reality*. Notebooks DISCED, Salerno University.





ANDREA LONGHI

# STORIE DI CHIESE STORIE DI COMUNITÀ PROGETTI CANTIERI ARCHITETTURE

GANGEMI EDITORE, ROMA 2017  
PP. 320 – € 40,00

Il volume di Andrea Longhi «racconta» trenta «istantanee» stratificate di microstorie di architetture comunitarie, non finite, mai finite...». L'indagine si sofferma sulla storia di complessi parrocchiali realizzati negli ultimi cinquanta anni in Italia attraverso una lettura interpretativa sperimentale perché accanto ai metodi di ricerca consolidati basati sulle fonti tradizionali, l'autore lavora sui testi locali, sulle testimonianze orali e studia le fonti materiali: le architetture realizzate.

In questa «storia di chiese e comunità» sono diversi gli aspetti indagati, tutti frutto di un progetto di ricerca, promosso nel 2011 dal Servizio Nazionale per l'edilizia di culto della CEI, che si è plasmato attorno ad una selezione di esempi appartenenti al patrimonio ecclesiastico ordinario. Tali luoghi di vita parrocchiale, superiori rispetto agli esempi di chiese note per autorialità e successo critico, sono collocati nei diversi paesaggi italiani per descrivere le «variegate geografie umane e sociali del paese».

La sistematizzazione editoriale del materiale di studio è stata poi finalizzata alla ricerca di criteri comuni che validassero una struttura di ricerca replicabile ed estendibile: una storia aperta perché le parrocchie sono opere aperte. L'impianto critico pur muovendosi in un modello storiografico non consolidato ha preso in prestito il concetto di microstoria (Carlo Ginzburg, 1994) selezionando con attenzione realtà locali per capire quanto queste potessero rispecchiare la Chiesa universale, brani locali per una storia generale.

Non esistendo una storia delle parrocchie italiane l'unico modo per analizzare l'agire architettonico della chiesa è conoscere le singole microstorie. Attraverso un metodo regressivo (dall'oggi al progetto) e uno proiettivo (quanto le storie delle persone e delle comunità sono parte di questa costruzione), Longhi focalizza l'attenzione sulla processualità del complesso parrocchiale che viene sottoposto alla «prova del tempo» (uno dei criteri d'analisi): l'edificio è esaminato nelle stratificazioni, trasformazioni e abbandoni contemporaneamente alla vita delle comunità. La pluralità dei soggetti (progetti, cantieri, architetture) si intreccia con le persone che vivono questo luogo di comunione, partecipazione e corresponsabilità nella fattispecie di un'operazione rilevante sotto il profilo ecclesiale e sociale.

CARLA ZITO



P. PORTOGHESI, L. SPITA

# IL GIOCO DELL'ARCHITETTURA DIALOGHI SU IERI OGGI E DOMANI

EDIZIONI MEDUSA MONDADORI,  
MILANO 2017  
PP. 220 – € 21,00

Dialogo, dal latino *diālogus*, a sua volta derivato dal greco *dia* = fra e *logos* = discorso, indica il confronto tra due o più persone che esprimono idee diverse, non necessariamente contrapposte. In architettura l'augusto precedente è rappresentato da *Eupalinos o l'architetto* che Paul Valéry pubblicò nel 1921, narrando l'incontro tra Socrate e Fedro che rievocano i precetti dell'architetto di Megara. In questa avventura che si è protesa per oltre un decennio, con incontri che avvenivano due o tre volte l'anno, in primo luogo si scopre il confronto tra due generazioni diverse. Portoghesi che ha superato con grande lucidità la soglia degli ottant'anni e Spita che non arriva ancora ai cinquanta, pur avendo maturato notevoli esperienze. Gli argomenti affrontati vanno dalla formazione dell'architetto al rapporto tra passato e futuro, dalla teoria al progetto, dal moderno al contemporaneo, dal minimalismo al massimalismo alla tecnologia per concludersi con un ampio indice di libri citati che viene la voglia di andare ad acquistare. Il maggior pregio del volume consiste nel fatto che i due autori non tendono ad annullare le differenze anzi, spesso compare una inusuale asprezza, una spigolosità che certamente risente dello stato della nostra disciplina e in particolare della mancanza di occasioni nella quale essa si possa esprimere al meglio, opinioni diverse che comunque vengono ricondotte nel grande alveo della necessità di tutelare l'ambiente e salvare il pianeta, individuando nel capitalismo l'origine del male rappresentato dalle catastrofi che puntualmente si abbattano su di esso: dalle inondazioni alla distruzione delle foreste e la conseguente desertificazione di vaste aree, allo stato fatiscente delle periferie delle grandi città, alla mancanza di prospettive per troppi giovani.

Un altro elemento da apprezzare in Spita, che si pone l'obiettivo di mantenere il gioco, è il riferimento a personaggi solitamente trascurati dai media come Richard Rogers, Glenn Murcutt, Hiroshi Hara, Kisho Kurokawa, e più in generale di una cultura che viene dal Giappone che è in grado di illuminare aspetti di notevole interesse rispetto ad un tradizionale tram tram che sembra voler soffocare il dibattito sul futuro delle città e dell'architettura.

MARIO PISANI



BRIGITTE DERLON,  
MONIQUE JEUDI-BALLINI

# ARTS PREMIERS ET APPROPRIATIONS ARTISTIQUES CONTEMPORAINES

GANGEMI EDITORE, ROMA 2017  
PP. 80 – € 15,00

«*Objets frontière*» sono opere che appartengono ad una «zona di contatto» dove le culture s'incontrano e si mescolano in asimmetriche forme di relazioni di potere.

Nel volume sono presentati quattro artisti: Arman, Marc Couturier, Willem de Rooij e Kader Attia. James Clifford oppone gli artisti succitati ai musei etnografici, per sottolineare la loro sfida ideologica all'Altro, che nell'esposizione museale diviene una mera proiezione dell'osservatore occidentale. Gli artisti qui invece hanno cercato di non strumentalizzare le opere, studiando il processo di appropriazione stesso della cultura occidentale su quella amerinda o africana, cercandone un parallelismo col rapporto dell'Europa con le società extra-europee.

Arman sembra pervenire a conciliare collezione e creazione. Le differenze tra gli oggetti non vengono annullate, ma al contrario aumentate dal processo di accumulazione «a cascata» che conferisce ai soggetti una sorta di «realità al quadrato». La quantità e la serialità fanno rilevare sia la passione per la collezione sia la società del consumo, riproducendo tutto il ciclo di produzione, consumo e distruzione. Marc Couturier con *Secrets* non interviene direttamente sull'opera, ma al contrario rende visibile e incita l'occhio a scoprire, attraverso il dettaglio, il cosmo che l'essenza poetica delle cose ci rimanda dal loro intimo. La sua opera è permeata dalla sua personalità di cattolico credente che dona un senso spirituale, di grazia, scegliendo un approccio d'immersione totale.

Willem de Rooij con *Intolerance* combina delle immagini dissonanti al fine di creare una relazione dinamica, evocando delle tensioni artistiche e sociali, mettendo a confronto degli artefatti hawaiani a delle pitture olandesi eleva l'appropriazione al rango di processo creativo, con la volontà di testare la reazione degli spettatori, il pubblico diviene determinante e integrativo. Infine Kader Attia integra a manufatti africani oggetti moderni occidentali, esplorandone così una critica severa del rapporto tra Nord e Sud del mondo. In *Repair* s'interroga sulle costruzioni identitarie, la storia coloniale, la globalizzazione e l'esperienza dell'immigrazione.

PIERPAOLO PISCOPO



GIULIO DE MITRI

# ATTRaversAMENTI IN LUCE/ CROSSINGS THROUGH LIGHT PREMIO CAMPIGNA 2016, 57^ EDIZIONE / CAMPIGNA AWARD 57^ EDITION

GANGEMI EDITORE, ROMA 2016  
PP. 96 – € 20,00

È andata in scena lo scorso autunno la 57^ Edizione del Premio Campigna, che ha visto vincitore l'artista Giulio De Mitri. L'edizione 2016 si è caratterizzata per un sentito rinnovamento e nella forma e nei contenuti. Il prestigioso premio, istituito nel 1955, conta, tra i vincitori, nomi nazionali ed internazionali (Staccioli, Nagasawa, ecc); per la più recente edizione è stato selezionato l'artista pugliese, in virtù della sua capacità di coniugare innovazione tecnologica e ricerca poetica, foriera di suggestioni provenienti dall'universo archetipico mediterraneo. La manifestazione si è svolta in tre tempi. In primo luogo la realizzazione dell'opera *site-specific* *Il Giardino di Psyché*, destinata ad arricchire la raccolta permanente di opere pubbliche del Parco di Sculture all'aperto di Santa Sofia. La scultura consta di oltre quindici massi in pietra calcarea del territorio, di differenti dimensioni, sui quali l'artista è intervenuto collocandovi il suo personale segno: 65 farfalle in acciaio inox solleticano il duro profilo delle rocce, come a voler spiccare il volo, «ingrandito a piacimento – spiega Renato Barilli, direttore scientifico dell'evento – congelato, fissato per tempi lunghissimi, infine restituito all'aria aperta». In secondo luogo la mostra personale *Attraversamenti in luce* (chiusa il 19 novembre 2016) alla Galleria d'Arte Contemporanea «Vero Stoppioni» di Santa Sofia: una rassegna dell'attività artistica dell'ultimo decennio di De Mitri (lavori plastici, installazioni ambientali, light-box), dalla quale è emersa l'intima liricità e la profonda adesione dello stesso all'immaginario mitico-simbolico del mediterraneo. Infine la direzione di una residenza per giovani artisti, in concomitanza e collaborazione con la Settimana del Contemporaneo di Faenza. Dunque un'edizione particolarmente ricca, con un'attenzione rivolta tanto al presente quanto al passato, tanto alla contemporaneità quanto alla memoria collettiva.

MARTINA SORICARO





In autunno, alla sua prima pubblicazione in Italia, il libro *Simeone II di Bulgaria. Un destino singolare*, con il suo autore riscuotono un ampio successo di pubblico alla presentazione a Roma, in Via Giulia 142, nella sede della casa editrice che ne ha curato la stampa e l'uscita, la Gangemi International.

Simeone II (Simeone di Sassonia-Coburgo-Gotha) è stato Re di Bulgaria dal 1943 al 1946 e 62° Primo Ministro della Bulgaria dal 21 luglio 2001 al 16 agosto 2005, discendente di Vittorio Emanuele III, Re d'Italia durante la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, in quanto la figlia Giovanna Regina di Bulgaria era la mamma di Simeone; fu oltre che l'ultimo re di Bulgaria anche l'unico re in Europa a divenire Primo Ministro, dopo un esilio durato cinquant'anni: il 25 maggio del 1996, ritornò in Bulgaria per la prima volta dal settembre del 1946. Dopo che nel 1945, un anno prima, il Principe reggente Kyril, suo zio, venne fucilato per un colpo di Stato comunista sostenuto dall'Unione Sovietica. Simeone II aveva nove anni quando s'imbarcò prima per Istanbul per far scalo ad Alessandria d'Egitto, iniziare gli studi e poi trasferirsi a Madrid.

Il libro nasce dall'esigenza di "conoscere il passato per capire il presente", ma anche per dovere di spiegazione, testimonianza storica e non lasciare che "la grande Storia" si costruisca senza "le piccole storie individuali", perché, "soltanto incrociando entrambi gli elementi è possibile pervenire ad una conoscenza,

quando non alla verità", soprattutto se questa testimonianza e bisogno di spiegazione vengono da uno dei protagonisti della nostra Storia di europei; è allora che Simeone ha superato la propria cultura di eccesso di pudore del parlare di sé, fedele alla tradizione regale sancita in modo esemplare dalla regina Vittoria: "Never complain, never explain".

Il verificarsi di una serie di eventi, spiegati nel libro, le incomprensioni causate dalle sue decisioni politiche divenute passaggi storici cruciali, le maldicenze dei detrattori all'opposizione, le ingiustizie subite soprattutto nella mancata restituzione di alcuni beni dopo il suo ritorno – ad un certo punto scrive, dichiarandosi "stanco di dover sempre ricordare il ruolo svolto dalla mia famiglia nella nostra Storia, sfinito di vedere come si cerchi di cancellare il fatto che io sia il Re." – fanno sì che i suoi figli e suoi nipoti, come nella dedica in esergo esplica, conoscano meglio le proprie origini e possano sempre crescere con loro. Simeone ha sentito come un dovere morale il bisogno di raccontare la sua vita, per restituirla alla Storia: l'esilio, il dramma della comunità degli esuli compatrioti, il regime sovietico in Bulgaria, il crollo del sogno comunista, i rapporti diplomatici con la comunità internazionale, l'esperienza di c.d.a. nelle più importanti compagnie del mondo, i rapporti con i capi di Governo e i Re, con Franco, ma anche con Juan Carlos I, Hassan II del Marocco, Hussein di Giordania, fanno di questo libro una finestra temporale per rivivere

## SIMEONE II DI BULGARIA UN DESTINO SINGOLARE AUTOBIOGRAFIA

GANGEMI EDITORE, ROMA 2017  
PP. 320 – € 24,00



con gli occhi da protagonista gli anni della nostra Storia, dal dopo Guerra ad oggi.

I cinquant'anni d'esilio non gli hanno impedito di ritornare in patria, costruire il Movimento Nazionale per la Stabilità e il Progresso (NDSV) e portare la Bulgaria nella NATO, 2004, apporre le più importanti firme e gestire le trattative decisive per l'ingresso del suo Paese nell'Unione Europea, nel 2007.

Simeone, malgrado le avversità affrontate, ha sempre voluto tenere lontane l'amarezza, la vendetta e il rancore, a partire dalla morte del padre e dall'esecuzione di numerose persone a lui care. Verso la fine del libro lascia spazio anche ad una domanda che sembra coinvolgerci nella riflessione: commise un errore a praticare la riconciliazione nazionale, legittimando l'evoluzione pacifica del processo da nazione post-comunista a Paese membro della NATO, a non punire chi fu nei quadri dell'allora Partito comunista bulgaro (BKP), che per alcuni significò assoluzione? Così facendo ci lascia delle frasi che partecipano al dibattito odierno su temi attuali, come quando della religione scrive: "Mentre l'ateismo sembra guadagnare sempre più terreno, per me l'essenziale è avere fede, a prescindere dalla parrocchia di appartenenza". "Le grandi abbazie d'Occidente contribuirono alla salvaguardia della conoscenza, in un momento cardine della Storia del nostro continente, oltre che alla conservazione dei valori che avrebbero in seguito fatto da cornice alle nostre democrazie, all'idea stessa di diritti dell'Uomo" quindi è vero che L'Europa ha una lunga storia cristiana, ma "pur essendo profondamente credente, ritengo che la religione sia una questione personale" e aggiunge che "fatica a vedere come questa possa riunire tutti ad identificarci nelle fonti del Cristianesimo e farci progredire". Lezioni di politica: "mi rifiutavo di prendere decisioni con le spalle al muro. Quel che non avrà importanza tra cinque anni, non può averne oggi." Non avendo l'ossessione della voglia di essere rieletto, poteva permettersi di attuare politiche che "soltanto la sua coscienza gli dettava", libero di agire, senza programmi populistici per compiacere il popolo, ma perseguendo solamente il bene della Nazione e del suo popolo. "La po-



litica concepita in modo funzionale alla continuità è l'unica che abbia valore, la sola che possa permettere di ottenere risultati a lungo termine. Dovremmo smetterla di perderci in tanti particolarismi e conciliare la nostra eredità con la prospettiva di un futuro che corrisponda alle esigenze della nostra gioventù [...] la stimolazione reciproca fa sì che coltiviamo ancor di più ciò che rispetto al vicino ci contraddistingue".

Dell'Unione Europea ne ama ringraziare il merito, più grande di tutti, di essere riuscita a far cessare ogni tipo di conflitto al suo interno, d'essere un esempio di sviluppo economico e protezione dei diritti dell'uomo e dell'ambiente: "Appartenendo ad una generazione che ha conosciuto le atrocità della Guerra, posso assicurare che la pace di cui godiamo rappresenta già di per sé un'enorme conquista" e continua "L'Unione ci conferisce il peso economico necessario per negoziare alla pari con gli altri grandi blocchi; non ci rendiamo conto della potenza economica che rappresentiamo e di cui tutto il mondo invidia il nostro modo di vivere", ma non ne risparmia per questo critiche, ammettendo che può esistere un modo migliore di spiegarsi della UE, senza dover imporre i propri punti di vista; rammaricandosi di una certa mancanza d'empatia, quanto di più essenziale possa esistere come qualità, specialmente in politica.

Alla fine della giornata, il convegno, presieduto dall'Amministratore Delegato della Gangemi Editore, Emilia Gangemi e grazie anche all'intervento di Carlo Ricotti, Docente LUISS, per il supporto alla retrospettiva storica, si è risolto con un rigoglioso dibattito sul passato, ma anche sulle dinamiche del presente di cui Re Simeone ha dato interessanti letture. L'incontro è durato 45 minuti, alla fine dei quali il Re Simeone aveva un impegno istituzionale presso l'Ambasciata, non prima però di scambiare dei ringraziamenti reciproci con l'editore Giuseppe Gangemi, dopodiché il Re ha avuto altresì il tempo di fermarsi per gli autografi, le dediche e le fotografie ufficiali. Il libro potrà così ora essere acquistato sia in Italia che all'estero, ma anche online in formato ebook.

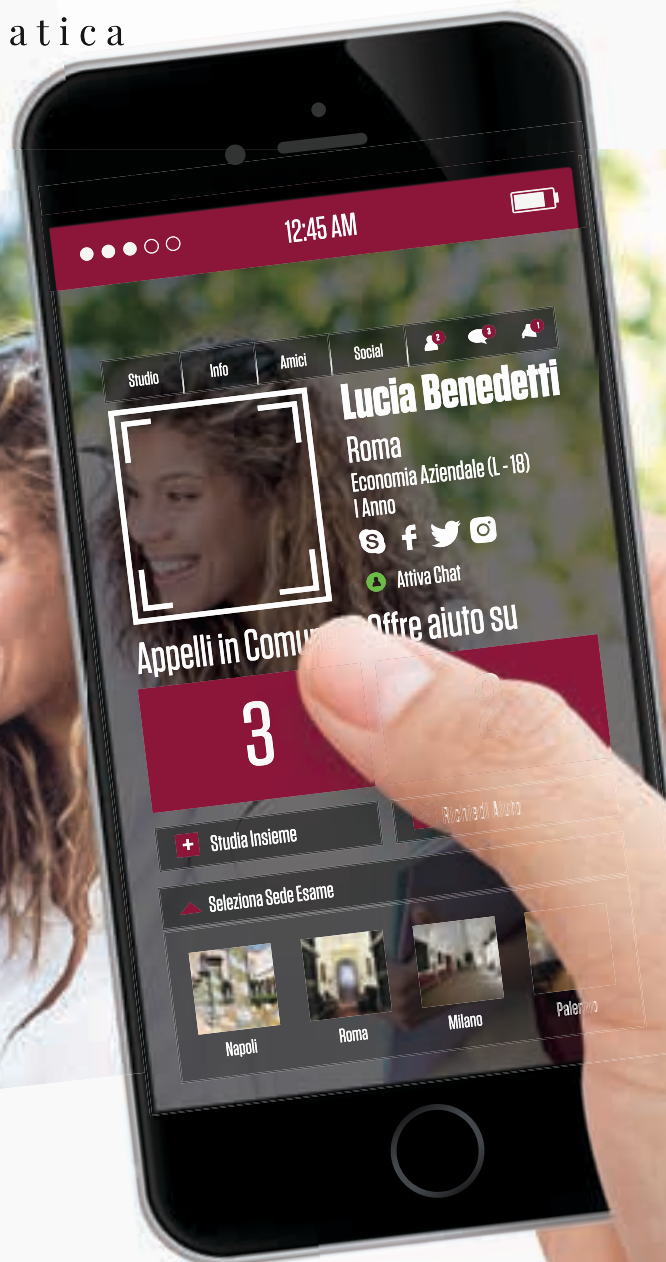
PIER PAOLO PISCOPO





# PEGASO

Università Telematica



## IL FUTURO NELLE TUE MANI MOLTO PIÙ DI UN'UNIVERSITÀ



- Numero Verde

**800-185095**

Prova gratuitamente su

**[www.unipegaso.it](http://www.unipegaso.it)**